

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE FILOLOGÍA



TESIS DOCTORAL

**Sincretismo paralitúrgico y representaciones escénicas asociados a la
tradición festiva de América Latina**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

Alberto José Díaz de Prado Maravilla

Directores

Eloy Gómez Pellón
Francisco Javier Fernández Vallina

Madrid, 2014



UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE FILOLOGÍA

DOCTORADO EN CIENCIAS DE LAS RELIGIONES

TESIS DOCTORAL

**SINCRETISMO PARALITÚRGICO Y
REPRESENTACIONES ESCÉNICAS ASOCIADOS A LA
TRADICIÓN FESTIVA DE AMÉRICA LATINA**

Alberto José Díaz de Prado Maravilla

Madrid, 2014

Dedico el presente trabajo a mis hermanos Jesús y Mari Carmen y a mis tíos Salvador y Maruja por el apoyo que siempre me han brindado.

Agradecimientos:

*A mi prima Cati, a Emilio de Cos y a Miguel Angel Silva por sus colaboraciones,
a Silvana Parascandolo y Martha G. Robinson
por sus traducciones al inglés,
a mi amiga Lola por su hospitalidad,
a mi amigo Nacho por su precisiones
y a mi amiga Merche por su confianza.*

ÍNDICE GENERAL

ABSTRACT (SUMMARY)	11
INTRODUCCIÓN	15
Justificación de la investigación	17
Objetivo de la Tesis Doctoral	21
Teoría y método	27
Marco geográfico e introducción histórica	37
Marco lingüístico	43
CAPÍTULO I:	49
El teatro universal, consecuencia de una adecuación ritualista	49
1.1 Usos chamánicos y liturgias parateatrales ligadas al hecho escénico como fenómeno paralitúrgico	51
1.2 Artes Escénicas, liturgia y parateatro	59
CAPÍTULO II	81
Hispanoamérica, la adaptabilidad como sistema de resistencia indígena	81
2.1 La religiosidad en el área de nuestro estudio	83
2.2 La imposición del régimen colonial	91
2.3 El mestizaje	101
2.4 La secularización de lo sagrado frente a la sacralidad de lo profano	106
CAPÍTULO III:	133
<i>El Güegüense, una representación teatral adscrita a la paraliturgia amerindia y mestiza</i>	133
3.1 Origen del teatro náhuatl	135
3.2 El problema de la autoría	152
3.3 El título, el nombre	165
3.4 La crítica implícita	172
3.5 El texto, los textos	176
3.6 La música	184
3.7 El vestuario	188
3.8 La puesta en escena: <i>El Güegüense</i> y la Iglesia.	190

CAPÍTULO IV:	201
El Rabinal Achí, ritual precolombino asociado a la devoción católica	201
4.1 Rabinal, el municipio	203
4.2 Antecedentes históricos	204
4.3 Las fuentes literarias mayas: Mitos e historia	210
4.4 El teatro maya	217
4.5 Otros bailes del Tun	228
4.6 Las danzas de Rabinal	230
4.7 La transcripción del texto	234
4.8 Las copias manuscritas y la pervivencia del drama	243
4.9 Estructura y representación de la obra	245
4.10 El argumento	254
4.11 El tambor sagrado como elemento catalizador de la representación religiosa	262
CAPÍTULO V:	273
El Ollantay, la mitificación literaria de un hecho histórico	273
5.1 Antecedentes del Imperio Inca	275
5.2 Las postrimerías de un imperio	277
5.3 Literatura y teatro incaicos	282
5.4 Un argumento romántico	286
5.5 El origen del texto y su autoría	296
5.6 Figuras históricas	304
5.7 Ollantaytambo y el Antisuyo	308
5.8 Esbozo biográfico de un revolucionario latinoamericano	311
5.9 Las posibilidades subversivas en la interpretación de los textos	314
CONCLUSIONES	319
EXTENDED ABSTRACT	333
BIBLIOGRAFÍA	339

ABSTRACT (SUMMARY)

In present day Colonial and pre-Columbian Latin America, paratheatrical practices still survive. Such practices, although barely recognizable, are associated with stage action, closely related to folklore and hosted by indigenous peoples – aborigines and mestizos- in the context of religious celebrations, thus, guaranteeing their survival. The current study analyzes those practices and the way in which they have adapted to circumstances whose new components of evangelization and European origin, responded to a violent process of acculturation. Often linked to religious festivities, they respond to two different natures : one that signifies all stage action and one which encompasses the entire religious sphere. At the same time, in such festivals also simultaneously, converge other non-canonical practices of strictly theatrical nature whose hieratic and spiritual elements give the same exclusive characteristics that allow their inclusion within celebrations of a paraliturgical nature . This approach is unprecedented and to rate them simply as "theatre" would entail a degradation, aimed at the denial of any kind of involvement with mysteriousness.

The arguments presented in this dissertation address a syncretic process that has set up a tradition of knowing how to ensure and guarantee, at least for the moment, the survival of such exclusive theatrical phenomena ascribed to the gravitational field of Catholic commemorative celebrations. The constant shifting relationships between the past and the present, the religious and the pagan, transforms and sacrifices the theatrical genre by placing it at the service of religious celebrations. Therefore, these ambivalent relationships have become one of its most undeniable characteristics which also converge with the indisputable fact that we are faced with "other" forms of comprehending and performing theatre. The reasons are deeply rooted in its scenic foundations which run parallel to the endemic theatrical act, albeit perceived and made more 'historically' flexible.

Finally this investigation sheds light on certain terminology specifically related to the theatrical domain, whose employment tends to fall, all too often, in incorrect usage. By way of conclusion, a selection of basic bibliographic editions have been included below. However, for further consultations and more detailed information, please refer to the general bibliography:

- Acuña**, René. *Introducción al estudio del Rabinal Achí*. UNAM –Universidad Nacional Autónoma de México-. Instituto de Investigaciones Filológicas. México, 1975.
- Bretón**, Alain. *Rabinal Achí. Un drama dinástico maya del siglo XV*. Centro Francés de Estudios Mexicanos y Centroamericanos. México-Guatemala, 1999.
- Brinton**, Daniel G. *The Güegüence; a comedy ballet in the náhuatl-spanish dialect of Nicaragua*. Edited by Daniel G. Brinton, A. M., M. D. Library of Aboriginal American Literature. N° III. Philadelphia, 1883.
- Cuadra**, Pablo Antonio. *El pez y la Serpiente –Revista de cultura-*. Managua, Nicaragua Invierno 1968-1969.
- González** Suárez, Julián E. *Rabinal Achí y Ollantay*. Ediciones Distribuidora Cultural, Managua, Nicaragua 2005.
- Markham**, Clemente R. *Poesía dramática de los Incas. Ollantay*. Traducido del inglés por Adolfo F. Olivares. Imprenta y librería de MAYO de C. Casavalle. Buenos Aires, 1883.
- Silva**, Fernando. *La historia natural de El Gueguence*. Ediciones de la Academia Nicaragüense de la Lengua. Managua, Junio 2002.

TRADUCCIÓN

En América latina perviven, casi irreconocibles, asociadas a los hechos escénicos y adscritas al folclore, unas prácticas parateatrales de corte colonial y precolombino, que, con ánimo de garantizar su persistencia, fueron alojadas por los naturales –aborígenes y mestizos- en el ámbito de una celebración religiosa. El presente estudio analiza estas manifestaciones y el modo en que supieron adecuarse a unas circunstancias cuyos nuevos componentes, de procedencia evangelizadora y europea, respondían a un violento proceso de aculturación. Vinculadas con las fiestas patronales responden, por tanto, a dos naturalezas diferentes: La que significa todo hecho escénico y la que encierra toda esfera religiosa. Al mismo tiempo, en dichas fiestas convergen, de forma simultánea, otras prácticas no canónicas de representación estrictamente teatral cuyos aspectos hieráticos y espirituales dotan a las mismas de unas características particularmente exclusivas que permiten incluirlas en las celebraciones de tipo paralitúrgico y cuyo enfoque carece de precedentes. Calificarlas, de forma escueta, “teatro” sería someterlas a una degradación tendente a negar cualquier tipo de vinculación con el misterio.

En segundo lugar, los argumentos expuestos en la presente tesis doctoral abordan el proceso sincrético que ha configurado una tradición que supo garantizar y garantiza, al menos por el momento, la permanencia de tan exclusivos fenómenos teatrales, adscritos al ámbito gravitatorio de las fiestas conmemorativas católicas. La permanente relación entre el pasado y el presente, entre lo religioso y lo pagano, transforma y sacrifica el género teatral poniéndolo al servicio de la celebración religiosa, por lo que una de sus más innegables particularidades reside en el indiscutible hecho de que nos encontramos ante “otras” formas de entender y de hacer teatro. Esto es así porque sus fundamentos escénicos corren paralelos al hecho teatral endémico, aunque realizados y percibidos de un modo más *históricamente* flexible.

Finalmente esta investigación ha permitido clarificar una terminología específicamente teatral cuyo empleo suele caer, con demasiada frecuencia, en una utilización incorrecta. A modo de conclusión incluimos unas ediciones bibliográficas básicas, si bien remitimos, para consulta y mayor información, al listado general de las mismas.

INTRODUCCIÓN

Justificación de la investigación

(Conexión biográfica)

La percepción del hecho artístico es un proceso estético-mental que se manifiesta en el intelecto del artista como visión determinante e idealizada o como perentoria emoción no exenta de un alto grado de misterio; esta emoción que ha sido visualizada internamente de forma muy concreta conecta lo más íntimo del alma humana con otras realidades que van mucho más allá de lo que en principio podemos percibir con los sentidos. Cuando me encontraba compartiendo reparto actoral con una gran actriz de la escena teatral española le preguntaron, en una rueda de prensa, cómo había conseguido mantener la admirable responsabilidad que siempre mostraba en sus trabajos con tan sorprendente nivel de espontaneidad y, lo más sorprendente, después de tantos años de labor ininterrumpida. El dominio de la técnica, la rutina o la permanente adecuación a los montajes enfrentados pudieron haberla conducido hacia una especie de automatismo técnico en el que acomodarse, valiéndose de los recursos adquiridos a través de una experiencia tan ampliamente ejercitada. Ciertamente es que cada personaje interpretado entraña sus propias dificultades, las cuales incluyen tanto una adecuada construcción corporal como la apropiación de las más convenientes inflexiones vocales, de la misma forma que exige la precisión comunicativa o la configuración planificada de unas muy particulares circunstancias dadas que incidirán de forma directa sobre la trayectoria que para él ha concebido el dramaturgo. De hecho, las circunstancias dadas que enmarcan el desarrollo de las escenas dramáticas que configuran toda propuesta teatral son los incidentes que modifican el comportamiento de los personajes variando, dentro de la misma propuesta, para cada uno de ellos.

La pregunta formulada a la actriz a la que nos estamos refiriendo dejaba translucir un profundo conocimiento del medio por parte del entrevistador, al igual que un evidente rechazo hacia aquellos profesionales adocenados que, con el paso del tiempo, pasan a ser clichés reiterativos de sí mismos y de las puestas en escena que han ido dejando atrás. La actriz a la que nos estamos refiriendo respondió: “No desistiendo en la permanente búsqueda de la Verdad escénica, una Verdad atemporal y sublime en la que creo. Cuando

siento como se va imponiendo, gradualmente, la oscuridad y el silencio sobre un auditorio que aguarda expectante al otro lado del telón de boca comprendo la trascendente responsabilidad que, como demiurgo, debo asumir para que ninguno de los asistentes a la ceremonia salga de ella decepcionado”.

Y es que el teatro, como cualquier otra manifestación artístico-plástica fidedigna necesita de esa “Verdad”, una verdad que trasciende las formas, los modos y los estilos y que, prestando todo su sentido a tan cotidiano hecho ceremonial, podríamos resumir enunciando tan sólo tres de sus cuatro principales elementos: Un recinto, que bien puede ser una plaza pública o el atrio de una iglesia, un actor transfigurado en algo que nunca fue y un público dispuesto a dedicarle su tiempo de atención siempre que la representación que éste le ofrece mantenga vivo, de forma permanente, su interés. La irrenunciable “Verdad” a la que nos estamos refiriendo puede permanecer velada en el virtuosismo del representante, en la propuesta estética realizada por el director, el figurinista, el iluminador o el escenógrafo, en la sugerencia intencionalmente educativa del argumento, en imperceptibles evocaciones espirituales que, ajenas a los recursos escénicos empleados, se activan en nuestro subconsciente o, como sucede con los casos americanos que posteriormente abordaremos, a través del compromiso que el actor no profesional adquiere con la representación, sea cual fuere la motivación que le sirve de guía.

Más de treinta años ininterrumpidos de desempeño en el área teatral (en los inicios como actor aficionado, posteriormente como actor profesional y durante el último decenio como director de escena), nos han servido para comprender, entre otras muchas cosas, que el ejercicio de las funciones actorales requiere de un constante entrenamiento, al tiempo que tan continuado proceso de aprendizaje debe ser sometido a periódicas renovaciones. Ello se ha traducido, en el nuestro caso personal, en la exploración de las distintas especialidades que engloban toda puesta en escena, desde la regiduría hasta las funciones que realizan los servidores de escena, con el único objetivo de dominar unos ámbitos (y también unos lenguajes) propios del área y del personal “técnico” que, oculto tras el telón de boca y de forma totalmente anónima, simultanea el espectáculo con el actor. Habría que reconocer que el periplo recorrido ha servido, al asumir posteriormente las responsabilidades que toda

dirección escénica conlleva, para establecer un tipo de comunicación mucho más autoritaria y fluida con este personal, encargado de activar todos esos territorios mecánicos anexos con que esarropada la actuación. Innumerables giras por diferentes puntos del país y viajes facultativos por el extranjero han confirmado la idea de que a lo largo de toda la historia humana los diferentes colectivos necesitan encontrar formas apropiadas con las que superar las exigencias que demanda la necesaria elaboración de sus señas de identidad, pues son estas señas las que facilitan la filiación al grupo y contribuyen a consolidarlo como entidad plural unificada. De este modo cada sociedad desarrolla un tipo de reclamo, denuncia o respuesta diferente según la aspiración a cubrir proceda del territorio geográfico, histórico, religioso, lúdico, político o económico. El teatro, en este sentido, ha sido, es y, seguramente, continuará siendo espejo y reflejo en el que la sociedad a la que se dirige puede mirarse. Por tanto, el mayor valor de toda representación escénica reside, al menos esa debiera ser su más importante intención, en la posibilidad de reconocimiento e identificación que a todos y cada uno de los presentes les brinda el modelo escénico. Es un hecho, por tanto, que el individuo, valorado de forma aislada, la colectividad a la que pertenece y los organizadores del evento cooperan de forma conjunta en la materialización de un acto social que no quiere, ni debe, renunciar a sus raíces ceremoniales.

Con Augusto Comte la filosofía abandonó la teoría del conocimiento tradicional a favor de una teoría de la ciencia, entendiendo que ésta última es el producto de la sociedad en su historia. La antropología positivista, entendida como ciencia humana o, en palabras del propio Comte, “más exactamente social” (Kremer-Marietti, 1997: 17), establece que cualquier concepción sociológica de base reside en el hombre mismo, en una unidad de origen que incluye a toda la humanidad, en la similitud de unas necesidades que, por encima de culturas, lugares y épocas, las personas necesitamos satisfacer y, finalmente, en la uniformidad de operaciones que se articulan en el interior del espíritu humano, siempre y cuando las circunstancias que nos envuelven se asemejen o equiparen a las que afectan al “otro”. Es en este punto, insistimos, donde el teatro trasciende tiempos y espacios para hablarnos desde su “aquí” y “ahora” de la misma forma que lo hacía hace dos mil cuatrocientos años a personas cuyos parámetros culturales en ningún modo pueden equipararse a los nuestros. El mensaje que estos textos nos han dejado alude a

problemáticas colectivas que no han sufrido modificación sustancial durante todo este tiempo, al igual que, de forma individual y directa, aborda inquietudes íntimas, casi inconfesables, compartidas por la inmensa mayoría de las personas. Aquí reside su grandeza, aquí radica su justificación, aquí su fuerza y su razón de ser.

Como consecuencia, el desarrollo de todo ceremonial mágico o religioso pasa, necesariamente, por alguna práctica de representación teatral; al respecto hay quien ha llegado a definir la celebración litúrgica de la Iglesia Católica Apostólica y Romana como la mejor representación teatral de carácter religioso que ha producido el mundo occidental. De esta forma el origen del teatro parece encontrarse en perdidas representaciones ceremoniales ligadas a ciertas formalidades espirituales que conseguían aglutinar a aquellos grupos humanos que integraban en el pasado, y aún en el presente, los grupos tribales. Y puesto que todo ritual apela a una realidad esencial que sobrepasa el mundo cotidiano, la secularización a que ha sido sometido el teatro occidental durante siglos lo ha ido despojando de su carácter ceremonial para, a cambio, devenirlo en hecho artístico no exento de aspiraciones espirituales pero decididamente laico. Las consecuencias promovidas por dicha transición se pueden advertir en la diversidad conceptual en la que se han ido disgregando las representaciones escénicas de las sociedades occidentales.

Actualmente la oferta teatral se divide en especialidades formales que reciben sus nombres distintivos según operen en ellas los diferentes mecanismos sobre los que erigen su razón de ser. De este modo hoy en día el espectador de cualquier gran ciudad puede acudir a la ópera, al ballet, a un musical o al teatro, desglosándose el término “teatro” en otras muchas especificidades relativas al género, sea tragedia, comedia, drama, sociodrama, y así hasta completar un innumerable inventario ridiculizado ya por Shakespeare en su *Hamlet*. Por el contrario, las comunidades indígenas poscoloniales de América latina han entendido que sus más ancestrales celebraciones escénicas debían ser reconducidas hasta adaptarse a unas formas festivas cuyos estrictos requerimientos, impuestos desde una cúpula completamente extraña pero dominante, eran ajenos a los orígenes que las habían motivado. Tras un prolongado y laborioso proceso de adaptación estas manifestaciones pudieron, o más bien supieron encajar en el marco de unas fiestas declaradas “oficialmente”

titulares. No debe extrañarnos, por tanto, que las propuestas reduccionistas emitidas desde ciertas tesis escénicas las hayan confinado al territorio de los espectáculos tradicionales y folclóricos o al de la representación festiva, cuando en realidad, sobre ellas se asentaba la total identidad de unos pueblos sometidos a brutales injerencias tanto étnicas como dogmáticas y económicas. Todo ello se ha traducido en el consiguiente desplazamiento de los presupuestos sociales que, desde antiguo, habían conseguido establecer; así pues, el teatro y más exactamente el teatro amerindio hispánico, junto al resto de manifestaciones parateatrales que lo acompañan, se nos ofrecen, a través de complejos entramados míticos y rituales, como preciosos instrumentos que nos permiten conocer y, sobre todo, comprender mucho mejor la traumática experiencia humana que supuso la colonización de América. Esto posibilita hablar, sin incurrir en posibles exageraciones, de una antropología teatral que corre de forma simultánea y paralela hacia discretas pero latentes místicas escenológicas. Con la presente investigación pretendemos señalar el carácter subversivo de las representaciones paralitúrgicas y parateatrales que aquellas subyugadas comunidades aborígenes supieron mantener a despecho de edictos, censuras y prohibiciones, amparándose en el muy permisivo ambiente que las condescendientes fiestas patronales mesoamericanas propiciaban.

Objetivo de la Tesis Doctoral

En el Trabajo de Investigación *“Religiosidad y crítica burlesca de la sociedad colonial en el parateatro amerindio y mestizo. Análisis de una representación de la tradición mesoamericana: El Güegüence”*, intentamos establecer el recorrido entre los rituales mágico-religiosos amerindios precolombinos (en este caso concreto pertenecientes a la cultura náhuatl) y la obra teatral nicaragüense, de corte renacentista y barroco *El Güegüense*. A través de la investigación realizada corroboramos algo que, *a priori*, intuíamos. Como veremos, al igual que ha ocurrido con el teatro occidental de herencia grecolatina, o con los más pautados teatros asiáticos las raíces del teatro americano precolombino, se sumergen en la religión. Probablemente no exista ningún tipo de manifestación escénico-teatral que no derive de algún antiquísimo ritual mágico o religioso,

porque todas las culturas históricas han adoptado y adaptado el fenómeno teatral (o en su defecto la representación escénica de un hecho concreto) como la más apropiada de las ceremonias. Y es que el rito inherente a toda escenificación pautada permite utilizar de forma idónea series semiológicas altamente codificadas que facilitan la lectura de unos símbolos cuya profundidad trasciende la realidad más inmediata, dotándola de sentido y trascendencia.

Por lo tanto, sería nuestro deseo que la presente tesis represente una herramienta con la que comprender en toda su complejidad los procesos históricos y culturales que han ido moldeando el teatro y el parateatro precolonial y de mestizaje que todavía perdura en las tradiciones religioso-festivas meso y sudamericanas. Un teatro, por otro lado, no exento de peligros, pues las nuevas instituciones políticas amenazan con convertirlo en lo que nunca antes había pretendido ser. Es de nuestra consideración aclarar que si utilizamos los términos “parateatral” o “teatro paralitúrgico” para referirnos a las manifestaciones escénicas aludidas lo hacemos porque dichas valoraciones superan, como demostraremos y al menos en dos de los casos analizados, todas las limitaciones “analíticas” con las que, desde ciertos ámbitos, se pretende clasificar el teatro superviviente amerindio como “expresión teatral” escueta. Aunque actualmente desmitificadas, las anuales reposiciones escénicas que, en fechas muy determinadas, todavía ofrece el espacio mesoamericano entrañan un sentido firmemente vinculado a antiguas necesidades plenamente vigentes, lo que justifica que la pluralidad de mensajes implícitos pueda ser comprendida y compartida por la totalidad comunitaria. Precisamente por ello estas escenificaciones son periódicamente acogidas con renovado entusiasmo.

Confiamos, o al menos es nuestro propósito, que el trabajo de investigación que hemos venido realizando contribuya a clarificar territorios paralelos que tienden a confundirse con el hecho teatral sucinto, liberándolo al tiempo de las incursiones a las que se ve sometido por otro tipo de manifestaciones culturales que, lejos de reunir los requisitos estrictos que deben confluir en toda representación dramática, por el sólo hecho de materializarse a través de una puesta en escena, pueden ser consideradas sin duda alguna espectáculo, pero en modo alguno teatro. Manteniendo la línea inicial propuesta, pretendemos clarificar de

forma concluyente términos que están siendo sometidos a un abuso excesivo en su empleo y que, precisamente por la generosidad de ese uso, van despojándose de su verdadero sentido.

El hecho teatral en sí mismo posee y reclama unas limitantes que deberían ser respetadas, si no en el ejercicio, ya que acotar las propuestas creativas iría en contra de la esencia teatral misma, al menos sí en la teoría y en sus conceptualizaciones definitorias. La rigurosidad exige, por ende y en nuestro caso, que tanto el parateatro como los fenómenos teatrales de carácter paralitúrgico reciban un mismo tratamiento sistémico, puesto que aún hoy en día muchas de las manifestaciones colectivas referidas retienen, afortunadamente, un marcado carácter sacro. Por lo tanto, no es nuestra intención establecer un análisis literario de las obras tratadas, pues semejante diligencia ya ha sido acometida con anterioridad (Cid y Martí, 1973), pero no tenemos conocimiento de estudio alguno que haya abordado, de forma unitaria, la relación que existe entre estas obras, los acontecimientos históricos que las originaron y el entorno religioso e incluso político que, actualmente, les transfiere su particularidad y razón de ser. En conjunto representan las formas dramáticas –entiéndase, teatrales- más antiguas conservadas, con el atractivo añadido de que cada una de ellas se expresa en el idioma vernáculo de su espacio de representación. Como tendremos ocasión de comprobar, el fenómeno histórico, en uno de los casos, y el religioso en el otro han contribuido de forma decida a reafirmar la mitología con que empiezan a ser promocionadas.

Tal vez pueda parecer osado utilizar el término “paraliturgia” a la hora de definir unas actividades teatrales que corren paralelas al resto de manifestaciones festivas organizadas por la Iglesia Católica para conmemorar sus fiestas patronales, pero lo hacemos acogiéndonos a las prerrogativas con que la propia Iglesia define dicho vocablo. En efecto, los actos que exponemos se encuentran inmersos en el marco de las celebraciones litúrgicas oficiales y la importancia de los mismos reside en la comunidad que consiguen congregar de forma libre y voluntaria para participar en un evento que siempre, y en última instancia, desemboca en los actos religiosos. En las mismas hay una organización de personas que, si bien no son maestros ni sacerdotes, lo cual, como veremos, es relativo, son portadores de

un mensaje –en el caso del *Rabinal Achí*, devoto- que comparten con el total colectivo al que pertenecen, salvaguardando convicciones ideológicas que apuestan por la construcción de un modelo de sociedad más digno, modelo que no necesariamente debe coincidir con el que la actual globalización está pretendiendo imponer. Los actores, como sustitutos de los sacerdotes, propician un rito -pues reviste carácter ritual- que forma parte del pueblo al que va dirigido, lo que les depara un papel importante en la vida en común de esas comunidades. Finalmente, la misma Iglesia reconoce que cualquier hombre puede realizar un rito paralitúrgico, porque lo esencial en dicho rito es la fe de los participantes y el deseo de compartir algo que será beneficioso para toda la comunidad sin exclusiones (Noé, 2007); en este sentido recordemos (a nosotros nos parece sumamente importante) que los actores a los que con posterioridad nos referiremos no asumen sus responsabilidades por dinero, fama o prestigio, sino por convicción.

Dado que resulta prácticamente imposible conocer cuáles fueron los verdaderos orígenes del hecho dramático (aunque podamos especular al respecto) y puesto que semejante tarea no es el objetivo de esta tesis, nos limitaremos a describir, a modo de introducción, los fenómenos religiosos cuyas manifestaciones escénicas han resultado ser vinculantes con el hecho teatral; con ello pretendemos no desatender durante el trayecto propuesto ninguna de las particularidades en las que, necesariamente, ha de desembocar el cuerpo principal de nuestro discurso. La devaluación metafísica sufrida por un arte escénico que nació sacro, y cuyos fundamentos han ido derivando hacia ofertas lúdico-culturales de elevado rango intelectual pero despojadas de todo misticismo, nos ayudará a entender mucho mejor por qué el teatro paralitúrgico meso y sudamericano está siendo sometido actualmente a tan particular transición. Asimismo, el análisis de los tres espectáculos teatrales que pretendemos abordar, cuya permanencia se ha podido garantizar al saberse enmarcar inteligentemente dentro de otras celebraciones, igualmente religiosas, aunque extrañas por completo a las esencias que indujeron su instauración ceremonial, posibilitará una auténtica comprensión de lo que significa el teatro, de lo que pudo significar en los momentos en los que la representación se encontraba ligada a una fenomenología ceremonial y de la radical diferencia que existe entre una y otra expresión artística cuando aún pervive el vínculo espiritual.

Porque, a pesar de los paralelismos que vinculan hasta casi fusionar ambas expresiones - teatro y paraliturgia escénica-, ésta última (anteriormente lo apuntábamos) encuentra su razón de ser en el inherente sentido ritualista que aún le resta, tanto como en las creencias espirituales que profesa el personal encargado de su representación. De esta forma, los “actores” de tan particular forma teatral sobrepasan el muy respetable compromiso adquirido con el que suelen enfrentarse a su trabajo los actores profesionales, si bien es de justicia reconocer que algunos de nuestros más reconocidos actores se elevan durante el ejercicio de su profesión hasta estadios mentales desconocidos por la mayoría de las personas. Por lo tanto tendremos ocasión de ver con mucho mayor detalle la celebración de un rito parateatral americano que concluía con el sacrificio de una víctima propiciatoria, en este caso, un prisionero. Durante dicho recorrido podremos comprobar cómo el sincretismo religioso ha introducido rituales sustitutorios que han adulterado el inicial sentido catárquico o purificador, logrando derivar las representaciones hacia un tipo de ceremonias cuya importancia, como acabamos de esbozar, se justifica actualmente revistiéndolas de un carácter conmemorativo, lúdico o festivo.

Del mismo modo, analizaremos, siempre en el ámbito hispanoamericano, una representación teatral, *El Ollantay*, cuya politización aspira a alcanzar legitimidad histórica reafirmandose en sus ingredientes míticos constitutivos. Bajo nuestro punto de vista, como expondremos con posterioridad, la manipulación histórica que el texto sufrió durante el siglo XVIII ha sido tan importante como los indiscutibles valores intrínsecos que la obra posee; todo ello con la muy discutible intención de obtener el mismo reconocimiento arqueológico que la comunidad internacional ha conferido a las otras dos manifestaciones pseudoreligiosas aludidas.

Sabido es que el desarrollo del conocimiento y la comprensión de los fenómenos que intervienen en la continuidad de los procesos analizados es el motivo principal por el cual, año tras año, un investigador se enfrenta a los problemas que su especialidad plantea. Consideramos fundamental el hecho de hacerse preguntas o el de mostrarse crítico, tanto con la propia investigación, como con la de los colegas y autoridades consultadas. Esto es,

a nuestro entender, lo que en realidad ayuda a profundizar en el conocimiento. En este sentido no hemos dudado a la hora de contrastar una y otra vez lo que la investigación y la experiencia, cada una por su propio lado, nos aportaba. Tampoco hemos eludido la posibilidad de aprender de nuestros errores; por lo tanto, y ateniéndonos a lo expuesto, nuestro trabajo será resultado del acopio, cotejo y selección de fuentes consultadas, convalidando todo ello, en primer lugar, con las valoraciones que hemos podido establecer a lo largo de nuestra dilatada experiencia como profesionales de las Artes Escénicas y, en segundo lugar, contrastando ambas fuentes informativas: La procedente de recopilaciones bibliográficas y la procedente de las conclusiones que un prolongado conocimiento del medio nos ha permitido elaborar. Hemos dedicado la segunda mitad de los capítulos consignados al ejercicio de investigación que realizamos, *in situ*, sobre las representaciones parateatrales mesoamericanas. La permanente residencia en aquel continente nos facilitó el acceso tanto a las fuentes escritas como a los mismos promesantes comprometidos, de manera relativamente religiosa, con los eventos ceremoniales que, año tras año, asumían bajo su cargo. Largas conversaciones y dedicada observación nos ha permitido fraguar valoraciones propias, si bien no está de más anticipar que en algún momento nuestras opiniones podrán contrastar con algunos de los juicios más generalmente aceptados; naturalmente, hablaremos de ello de forma más detallada cuando entremos a describir la metodología aplicada al largo proceso implicado en el estudio. *A priori*, sabemos que será difícil, por no decir imposible, que todos los profesionales de nuestras Artes, incluidos dramaturgos, docentes, críticos, teóricos e investigadores, acojan las hipótesis que vamos a presentar con unificada aprobación.

Sobre este último punto hemos podido comprobar, a lo largo del proceso de elaboración informativa, cuán problemática resulta para la paleoantropología establecer una filogénesis humana mayoritariamente aceptada. Tampoco la neurobiología parece avanzar en este campo, cuando a ciencia cierta ningún investigador puede afirmar de forma corroborable y categórica qué es y dónde se encuentra localizada la mente. Al respecto, tanto en una como en otra disciplina, sólo hay unos datos concretos, accesibles y verificables, es decir, objetivos; el resto, por el momento, se adentra en el terreno de la especulación. Si esto está sucediendo en el campo de la ciencia, ¿qué no ocurrirá en los campos que incluyen a las

artes y a la filosofía? Esta última no ha logrado proporcionar conclusiones metafísicas sobre la realidad, dual o no, que conforma nuestra existencia, a pesar de los intentos realizados por tantos neurofilósofos y filósofos de la ciencia. Un área profesional tan polémica como la nuestra, donde la arrogancia intelectual o escénica puede rayar los límites de la megalomanía, no va a facilitar demasiado las cosas. Sin embargo a nosotros nos queda, sobre todo, el enorme placer que nos ha proporcionado la intensa atención dedicada a la presente investigación, así como el interés y la imparcialidad con que, en todo momento, nos hemos acercado a las fuentes consultadas, tanto las procedentes del ámbito teórico, como las localizadas en los espacios que reclamaban sus prácticas; interés que, por otro lado, y muy afortunadamente, nos ha brindado aprendizaje y crecimiento.

Teoría y método

(Estructura metodológica o lógica de la investigación)

La historia del teatro ha recorrido un camino paralelo a la historia de las religiones; de hecho el primero es una consecuencia de la segunda. Mucho antes de que los profetas, las castas sacerdotales y los transcritores dejaran constancia escrita de las cosmogonías que supuestamente habían fundado sus sociedades o de los dogmas y pautas sobre los que se regían, mucho antes de que los filósofos, poetas e historiadores griegos dejaran referencias escritas sobre los supuestos principios del teatro occidental, ambas actividades ya estaban operando de manera decidida. Pero de esos orígenes no nos ha quedado nada. Ina Wunn lamentaba, considerándolo paradójicamente banal al tiempo que fundamental, la dificultad que ha de afrontar el historiador de las religiones primitivas cuando se enfrenta al más decisivo de los hechos: La religión y las concepciones sobre el universo y la vida no se fosilizan (Wunn, 2012: 15). Lo mismo ocurre con la historia del teatro anterior a la historia de la escritura. Pero podemos intuir cómo pudo ocurrir si nos apoyamos en otras disciplinas auxiliares como la arqueología, la etnografía o la antropología y, por absurdo que pueda parecer en principio, en la historia misma de las religiones. Cierto es que la experiencia documental ha venido demostrando de manera reiterada, sobre todo en el área de la antropología, que establecer tesis argumentales sobre algo de lo que no ha quedado

constancia alguna, a partir de métodos comparativos, las más veces conduce a considerar como análogas determinadas expresiones materiales o conductuales por el mero y simplista hecho de presentar similitudes más o menos absolutas. Sin embargo, que ciertos legados se revelen como similares no significa, en muchas ocasiones, que puedan ser comparables; de hecho olvidar esta premisa ha conducido en más de una ocasión a conclusiones arbitrarias.

No obstante, lo anteriormente expresado no es óbice cuando se pretende iniciar un recorrido con la determinada intención de llegar a concluirlo y como en todos los campos de la investigación intelectual la comprensión de los procesos analizados ha avanzado admirablemente, sería desacertado no aprovechar el aluvión de datos que estudios eruditos anteriores han dejado a nuestra disposición. La comparación de los datos obtenidos otorga la posibilidad de evitar resultados casuales o arbitrarios, si bien es cierto, como acabamos de confesar en un párrafo anterior, que tamizar la información literaria con el cedazo de la experiencia profesional y de la observación objetiva realizada en un tiempo y espacio adecuado reduce aún más las posibilidades especulativas. Por lo tanto, confiando en la metodología combinada nos permitimos, a modo de aclaración, hacer un análisis retrospectivo: La hipótesis que deseamos plantear surgió como decidida determinación motivada por la noticia, hasta aquel momento no suficientemente ponderada, de que en la República de Nicaragua se podía presenciar una comedia bailada, perteneciente a la tradición oral, que remitía a los indígenas mangles. La comedia se representaba, exclusivamente, durante la semana de fiestas patronales que la ciudad de Diriamba celebraba en honor a su santo patrón, San Sebastián.

Puesto que todo el ámbito de nuestra formación y posterior evolución profesional ha estado siempre vinculado al teatro y aprovechando nuestra estancia en el país, a título de curiosidad, decidimos viajar hasta la susodicha ciudad con el ánimo de presenciar un espectáculo folclórico. El acceso a una mayor documentación nos permitió, posteriormente, valorar en toda su dimensión etnográfica, social, cultural, histórica, artística, crítica y religiosa lo que solía exhibirse como una manifestación pseudoreligiosa más de las que se aglutinan en el entorno de las fiestas con las que se homenajea al santo patrón diriambino. En aquel momento la declaración de *El Güegüense*, por parte de la UNESCO, como obra

perteneciente al Patrimonio Oral e Intangible de la Humanidad no tuvo mucho que ver con nuestro creciente interés. La representación reúne por sí misma suficientes valores para incentivar el examen de cualquier teórico o investigador teatral, al margen del merecido reconocimiento que se le ha concedido.

La notificación de que en Guatemala existía otra representación indígena, perteneciente a la cultura maya, más concretamente a la lengua quiché, ampliaba las posibilidades del estudio. La obra en cuestión pertenece, al igual que la representación nicaragüense, a la tradición oral, pero sus aspectos ceremoniales se encuentran mejor preservados gracias a su procedencia precolombina. De estructura más compleja y con una carga religiosa muchísimo más profunda la representación guatemalteca nos invitaba a visitar el país en las fechas convenientes. *El Rabinal Achí*, transcrito por el abate Brasseur, es, sin lugar a dudas, el mejor ejemplo dramático-literario amerindio conservado, libre hasta el momento de influencias literarias o escénicas hispanas. El municipio de Rabinal, situado en el sector occidental del departamento de la Baja Verapaz, se encuentra aislado en el fondo de un amplio valle entre las montañas y, desde la ciudad de Guatemala, el viaje requiere más de cinco horas por carretera, única forma de llegar al lugar. Allí mismo contactábamos, días antes de cada celebración, con los promesantes encargados de representar el drama lo que aportó numerosa documentación, tanto escrita como visual, pero lo más importante fue, sin duda, la posibilidad que estos viajes nos brindaban de poder compartir con todos los implicados los minuciosos prolegómenos ritualistas que el evento requiere y, por supuesto, su acogedora hospitalidad.

El posterior conocimiento de un texto teatral andino de similares características aumentó aún más los alicientes, unos alicientes que se han ido desarrollando de modo paulatinamente uniforme al profundizar en la comprensión de tan particulares manifestaciones escénicas, incrementando nuestra voluntad de desentrañar cuáles fueron los vínculos existentes entre este tipo de teatro y la religión que los acoge. *El Ollantay* – o *El Ollantano* –, escrito en lengua quechua, es el último (tal vez no en sentido cronológico) de los grandes textos dramáticos amerindios de mestizaje. Según todos los indicios nos encontramos ante el texto más influido por las formas poéticas que los españoles llevaron a

aquellas tierras durante la conquista, lo que lo convierte en la obra literario-dramática más sincrética de la tríada propuesta. Con intención de dotar la investigación de un enfoque más completo hemos incluido, en el capítulo III, una aproximación a las más de cincuenta composiciones poéticas conservadas en los *Cantares Mexicanos*, pues algunas de ellas se encuentran vinculadas, en mayor o menor medida, con el fenómeno escénico.

Como se verá las áreas culturales a abarcar pertenecen a una vasta geografía comprendida por la mayor parte de Mesoamérica -desde los valles centrales mejicanos hasta la meseta de los pueblos en Nicaragua- e incluye un salto a la América andina. La dificultad para abarcar este amplio territorio, el trabajo de campo necesario, el consecuente aporte económico que la empresa requería, además de la amplísima bibliografía a consultar, ha condicionado y, por supuesto, prolongado, de un modo definitivo, el tiempo de elaboración de la presente tesis.

Desde estas líneas ratificamos la extraordinaria fuerza vital que anima todo hecho escénico y reivindicamos el papel testimonial que ha jugado a lo largo de la historia humana; si nos animamos a hacer tal declaración es porque la presente investigación nos ha instruido pero, sobre todo, nos ha sorprendido y emocionado al comprobar cómo los pueblos custodios de las dramaturgias parateatrales reseñadas han sabido mantener muchas de sus tradiciones, sobreponiéndose con ello a la expoliación cultural que de forma tan rigurosa sojuzgó el continente. En contra de los acontecimientos históricos que imponía la nueva sociedad invasora los aborígenes americanos lucharon, una vez perdidas las esperanzas militares y guerreras, de forma astutamente solapada tratando de salvaguardar los últimos vestigios de unas identidades traumáticamente arrebatadas. La colonización hispana, la última y definitiva colonización, acabó imponiendo una nueva cultura y, con ella, una nueva religión, abortando gran parte de las manifestaciones artísticas indígenas existentes. Como precisara el Doctor Germán Romero Vargas en su modélica tesis:

“A principios del siglo XIX, el oidor Palacios, de la Audiencia de Guatemala, retomando un estereotipo heredado de la conquista, señala que había “dos repúblicas”: la de los indios y la de los españoles. La república de los españoles

debía dirigir y defender el Estado, la de los indios debía trabajar y obedecer a los españoles. Esta dicotomía social nos daba cuenta, en realidad, de la totalidad de los hombres que vivían en Nicaragua en el siglo XVIII”. (Romero, 1987: 20 y 21).

No sería necesario añadir que los hechos referidos por el Doctor Romero son aplicables, no sólo a Nicaragua, sino a toda América Latina.

En un trabajo, iniciado con anterioridad, pretendimos comprender y señalar la dinámica que, generada por un intercambio cultural (más bien pudiera calificarse de confrontación), activó unos movimientos de trasvase cuya inercia, principiando en un territorio más propio de los rituales mágicos y religiosos parateatrales ya en franco proceso de desacralización, los direccionaba hacia áreas lúdico-artísticas menos comprometidas. La aproximación a estos grandes acontecimientos teatrales aborígenes, así como el importantísimo y decisivo hecho de poder fijar nuestra residencia en Nicaragua durante casi diez años facilitó todo un trabajo posterior realizado en el propio campo. El cómodo acceso a los ámbitos que rodean la preparación y puesta en pie de la pieza nicaragüense nos permitía apreciar toda la singularidad textual que desprende el género dramático cuando se encuentra arraigado en la oralidad tradicional.

Tan apropiada situación residencial nos posibilitó, de igual manera, el acceso a las fuentes escritas, fuentes que lamentablemente escasean en Europa, bien por desconocimiento de los profesionales implicados en el sistema teatral, bien por una falta incomprensible de interés hacia los resultados escénicos que ha producido y produce la dramaturgia latinoamericana. Empero, antes de proseguir, quisiéramos aclarar que parte de la bibliografía consultada pertenece al ámbito de la historia del teatro, de la historia de las religiones, de la literatura dramática y de la antropología pues, dado el carácter absolutamente universal de los mitos nos parecía adecuado detectar los paralelismos que pudieran compartir la tragedia ática y su posterior evolución por un lado y el teatro indígena precolombino por el otro, evolución que, a nuestro entender, no está desprovista de sorprendentes coincidencias. Asimismo será conveniente puntualizar que no todas las fuentes bibliográficas consultadas a las que hemos tenido acceso pueden ser consideradas

de primera mano, pues se han manejado, en muchos de los casos, traducciones vertidas al idioma español y revistas de rigurosidad documental sin un carácter científico remarcable.

Con todo, la plena conciencia del valor académico que debiera poseer cada uno de los documentos consultados nos ha llevado a evaluar la credibilidad de la información que estos reflejaban, desechando en más de una ocasión el documento completo. Por el contrario, a nuestro favor hemos contado con la muy viable posibilidad de consultar los fondos de la Biblioteca Nacional, sita en el nicaragüense Palacio Nacional de la Cultura, los archivos y fondos que posee el Instituto Nicaragüense de Cultura Hispánica o los de las bibliotecas universitarias que se encuentran diseminadas por la ciudad de Managua. Añadimos a la oportunidad que todo ello nos ha supuesto, la posibilidad física de mantener entrevistas personales con los más insignes investigadores locales y con las personas anónimas, no por ello menos importantes, que, año tras año, se encargan de mantener viva la tradición. Estas entrevistas han servido para documentar un tipo de información semiológica que no siempre viene indicada en los textos, lo que, de alguna manera, ayuda a suplir las deficiencias anteriormente expuestas, pues no exageramos al considerar estos aportes como fuentes originales.

Tampoco estaría de más aclarar que las particulares características económicas centroamericanas afectan de forma directa al entramado social y tecnológico de aquellos países, lo que referimos para dejar constancia de la dificultad que en algún momento ha supuesto conseguir un documento o una edición bibliográfica. Como ejemplo y sin ánimo de menoscabar los encomiables esfuerzos que día a día realiza el personal bibliotecario de la Biblioteca Nacional de Nicaragua, constatamos que el archivo de los fondos se encuentra ordenado en un fichero manual donde no se suele especificar el contenido del volumen reseñado. Podríamos añadir que durante la época que comprendió la pasada revolución sandinista la biblioteca fue expoliada perdiéndose gran cantidad de volúmenes lo que, posiblemente, dificulte la actualización del fichero. A título de anécdota y corroborando lo expresado comentamos que en las librerías de libros usados -segunda mano-, ubicadas alrededor del mercado Roberto Huembes, todavía es posible comprar volúmenes procedentes de aquellos fondos. Nosotros confesamos que así lo hemos hecho.

Pero también queremos reseñar, como en su momento hicimos cuando presentamos el trabajo de investigación centrado sobre *El Güegüense*, que, a pesar de los inconvenientes descritos, siempre que necesitamos la atención del personal bibliotecario encargado del Centro la voluntad personal extraordinariamente favorable que éste mostraba suplía cualquier anomalía. Sería igualmente injusto olvidar a los músicos, mayordomos, bailarines y promesantes que, en la ciudad de Diriamba, asumen, año tras año, los costos que la realización del evento conllevan. Todas estas personas, de origen muy humilde, se involucran de forma desprendida y voluntaria para sobrellevar la diaria lucha que supone la gran parquedad de medios que los envuelve, enfrentándose a multitud de vicisitudes con la absoluta convicción de que defienden algo que les pertenece enteramente. Gracias a ellos, y no tanto a las instituciones, se mantienen vivas las tradiciones culturales que cimentan todo el significado de su ubérrima idiosincrasia, diferenciada y popular. Estas hospitalarias gentes nos facilitaron el importante acopio de documentación que, en su momento, empleáramos para verter en un trabajo monográfico de investigación y que ahora asignamos al trabajo presente. De haber residido en la península jamás hubiéramos podido dedicar tanto tiempo y recursos a las exigencias que tan extenso trabajo de campo requería, ni hubiéramos podido recibir todas las pacientes atenciones que se nos brindaron. Sirvan estas líneas como insuficiente, reconocido y continuado agradecimiento.

Con anterioridad hemos comentado que la historia del hecho escénico comienza al mismo tiempo que la historia de la religión (Macgowan y Melnitz, 1966); es por ello que considerábamos interesante resaltar algunos aspectos culturales que han perdurado desde que el *Homo religiosus* los incluyó en sus ritos, aspectos que de una forma u otra, y en todos los continentes, han pasado a la representación teatral que los acogió por los aspectos mágico-religiosos que ofrecían o simbolizaban. Si hemos actuado de este modo lo hemos hecho impelidos por el componente religioso que todavía convive con las escenificaciones mesoamericanas analizadas. El teatro, y con las representaciones parateatrales latinas sucede exactamente lo mismo, se escribe o se concibe para ser puesto en pie, por lo que todas las semiologías involucradas, que se materializan durante el hecho de la representación de forma paralela y simultánea, tienen tanta fuerza comunicativa como el propio texto. Esto es algo que el academicismo literario se niega a aceptar. De hecho, en la

práctica, algunos de estos signos pueden adquirir más fuerza que las propias palabras; por lo mismo, todos los buenos actores son conscientes del poder que poseen en el escenario para reconducir a voluntad el mensaje sin necesidad de cambiar una sola voz de los parlamentos aprendidos. De esta forma un gesto o un elemento pueden adquirir tanta significación como el mensaje explícito mismo; de aquí nuestro interés por incluir en el capítulo I algunos de los componentes culturales históricos más significativos sin pretender, ni mucho menos, establecer una historia cronológica de las religiones antiguas y primitivas. La convicción de esta verdad es el criterio que nos ha guiado en esa dirección a la hora de articular algunas de las secciones tratadas, por lo que consideramos que la visión del conjunto justifica la incorporación de estos segmentos.

Referíamos que parte del material utilizado se ha centrado en una exhaustiva recolección de datos; oportuno será entonces que especifiquemos algo más la declaración: Por un lado hemos manejado los datos no siempre objetivos aportados por la historia de la religión, y por otro los que ofrecen la historia de la puesta en escena y la mejor documentada historia del espectáculo. Si bien es cierto que en lo referente a la historia del espectáculo conviene mostrarse cauto porque los territorios pretendidos se presentan, cuanto más se retrocede en el tiempo, solapadamente difusos. Hacemos especial mención a estas disciplinas porque son, frente al resto de las declaradas, las que menos información aportan cuando pretenden abordar los aspectos no testimoniales de sus orígenes. Y si bien no hemos podido abarcar el aluvión de publicaciones que se ofrecen al respecto, sí hemos compilado cuanto se situó a nuestro alcance, centrándonos en dos puntos muy particulares: La historia de la puesta en escena estricta y la escenificación teatral desde los aspectos fenomenológicos y artísticos que entrañan sus muy específicas condiciones plurisemiológicas. Por lo tanto, hemos ajustado el principal objetivo de nuestro estudio al análisis de las liturgias teatrales y las consecuencias metateatrales que en algunos de los casos derivan. Con ello queremos aclarar que al considerar de modo comparativo algún momento histórico-escénico, como pueda ser, por ejemplo, el que acabó configurando la tragedia griega, no hemos dado prioridad a la semiología lingüística ya que el interesado tiene, al alcance de la mano, magníficos estudios al respecto; continuando con el mismo ejemplo para tal propósito, de fácil disponibilidad, están a la consulta los extensos trabajos de Alsina, Lesky, Easterling y

Knox, Macgowan y Melnitz, Rodriguez Adrados, Alberto Bernabé o García Gual. Y a decir verdad, a tan ultimados trabajos poco se puede añadir.

De la misma forma hemos rechazado la posibilidad de convertir el presente documento en una exposición erudita de datos. Según lo entendemos, dado nuestro recorrido personal, tiene más sentido continuar por la línea, perfectamente trazada, de los grandes directores y teóricos del teatro contemporáneo europeo: Copeau, Brook, Kantor, Brecht, Barba o Grotowski, por citar los más significativos. De esta forma creemos evitar, es muy posible, actitudes como las observadas en alguno de los teóricos nicaragüenses que, desconociendo el náhuatl, se permite hacer conjeturas sobre los significados vertidos en ese idioma que el texto de *El Güegüence* recoge. Tratando de ser totalmente honestos debemos confesar, en este mismo momento, que desconocemos cualquier lengua aborigen americana, incluidos el náhuatl, el mangue, el quechua o el quiché. Desde tan particular punto de vista nos atrevemos a presentar el actual documento; si bien habíamos señalado el posible desacuerdo que la presente tesis pueda suscitar, lo cual no deja de ser evidente pues el tema elegido posee un marcado carácter controversial, no tanto en sus planteamientos iniciales como durante el posterior desarrollo de las teorías. Pero nos aferramos a la idea de que cualquier hipótesis, por la naturaleza misma del término, es, en sí misma, una suposición, se encuentre o no sólidamente fundamentada. En nuestra defensa argumentamos que, como método de trabajo, el examen analítico viene demostrando, ya desde los inicios de la filosofía griega, que toda relación de hechos analizados permite, en principio, establecer razones como fundamento de las conclusiones resultantes, lo que en ningún momento significa, tenemos plena conciencia de ello, que a pesar de la convicciones alcanzadas los resultados expresados puedan representar una solución final. Utilizado convenientemente, el método propositivo puede convertirse en otra de las herramientas con las que enfrentarse a una hipótesis de trabajo, aunque para obtener resultados efectivos sea imprescindible manejar las fuentes consultadas con imparcial rigurosidad; de esta forma las propuestas iniciales que motivaron la investigación pudieron ser contrastadas con la información recopilada que, a su vez, fue sometida a un proceso de selección y comparación de datos.

Cierto es que la facilidad relativa con la que hoy en día se puede acceder a los canales informativos específicos acreditados para cada rama del saber encubre el permanente riesgo de perderse en ese *quasi* infinito laberinto informativo que la modernidad ha puesto a nuestro alcance. El peligro reside, entonces, en la muy humana tentación por abarcar más, o en la no muy inteligente actitud de querer abarcarlo todo. De la misma forma la información acumulada ha sido sometida a un firme examen valorativo, pues, como habíamos insinuado, no todo lo recolectado resultó ser válido. Para finalizar la investigación los datos fueron clasificados y ordenados en función de las conclusiones que se habían revelado; en última instancia, estas habrían sido las estrategias metodológicas adoptadas a la hora de abordar todo el proceso de estudio.

Como conclusión no deberíamos cerrar estas declaraciones sin reconocer, de forma exclusiva, el perpetuo interés que, en todo momento, han mostrado los directores de la tesis. Eloy Gómez Pellón se ha preocupado por mantener vivo nuestro estímulo académico cuando las coyunturas personales han tornado difícil la continuación de la tarea, por lo que le agradecemos su siempre favorable predisposición hacia nuestra persona y hacia los temas que largamente se le han ido exponiendo, tanto como su dedicación y entusiasmo. Al mismo tiempo quede constancia de nuestra reconocida deuda al concedernos tiempos no muertos de necesaria de reflexión. En este sentido el profesor Gómez Pellón nos ha convencido de la validez del trabajo ofreciendo orientación cuando fuentes encontradas conseguían sembrar el desconcierto, por lo que no está de más admitir que si se ha podido consumir la plasmación del presente texto ha sido gracias a su colaboración y correcciones. En la misma línea, el profesor Francisco Javier Fernández Vallina ha aportado, a través de su cercana personalidad, importantísimas indicaciones cuya precisión ha permitido concluir el trabajo con la rigurosidad que siempre habíamos pretendido. A modo de conclusión quede pues registrado que la atracción que ambos profesores han mostrado por el tema, apuntada desde los primeros contactos realizados, resultó determinante a la hora de llegar a ejecutarlo. A ellos y a todos los que de una forma u otra contribuyeron a la realización del presente documento nuestra más sincera gratitud.

Marco geográfico e introducción histórica

Aunque el territorio físico de los textos teatrales que pretendemos abordar en los capítulos IV, V y VI del presente trabajo comprende la zona central de México y, en buena medida, la totalidad del espacio mesoamericano incluiremos, por motivos temáticos, el área del Perú localizada en el occidente del subcontinente sudamericano. Si bien la entidad alcanzada por los tres textos más importantes y representativos del teatro precolombino y de mestizaje recomienda un tratamiento introductorio unitario, las muy diferentes procedencias históricas exigen aproximaciones analíticas desiguales para enfocar de forma apropiada cada una de sus particularidades, moldeadas por un entorno histórico, cultural y religioso que la tradición ha tratado de preservar con más o menos fortuna. Estos testimonios escénicos se mantienen, a pesar de todos los infortunios sufridos, como insustituibles símbolos de identidad de lo que fueron en su apogeo histórico tres grandes naciones indígenas, hoy prácticamente desaparecidas.

Geográficamente, el continente americano, constituido por dos inmensas masas de tierra unidas por un istmo central, abarca la mayor extensión meridiana del mundo. El hecho de permanecer relativamente aislado del resto de cuerpos continentales, ya que el único punto de aproximación a todas ellas se establece por el extremo noroeste, será el factor más decisivo desde el punto de vista relativo al desarrollo de todas sus culturas aborígenes, libres de las influencias ejercidas por las civilizaciones que se desarrollaron en el entorno mediterráneo y en gran parte del continente asiático. El gigantesco istmo que sirve de unión entre el subcontinente norte y el subcontinente sur incluye la mayor parte de la región mesoamericana, región con características geográficas, biológicas, históricas y culturales particulares que la diferencian del resto de regiones biogeográficas e históricas americanas. El término “Mesoamérica” obedece a la clasificación que el etnólogo alemán Paul Kirchhoff acuñó para designar un espacio cultural que, geográficamente hablando, comprende límites mucho más extensos. La delimitación que hiciera Kirchhoff alcanzó también las áreas que hoy conocemos como Intermedia y Andina, existiendo otras áreas con particularidades diferenciadas como son el Área Amazónica, el Área de las Pampas o de las grandes llanuras argentinas y el Área Patagónica, en el extremo sur del continente

(Alcina, 2001: 10 y 11). Mesoamérica, en concreto, extiende sus límites desde Sonora y Sinaloa hasta el Golfo de México por el norte, y desde el occidente de Honduras y el Salvador hasta la península de Nicoya, ya en el Pacífico, por el sur. Por su parte, el Área Andina extiende sus límites desde los valles del Cauca y del Magdalena hasta la sabana de Bogotá por el norte, y desde parte del territorio chileno hasta parte del nordeste argentino por el sur. Las culturas más importantes del subcontinente sudamericano se desarrollarán en el centro de dicho territorio (Gran Larousse Universal, 1987 –Tomo I-: 573-583). Sería oportuno aclarar que el hecho de limitarnos de forma exclusiva a estas dos áreas geográfico-culturales obedece a necesidades de planteamiento expositivo, ya que son las culturas indígenas localizadas en ambos espacios las que nos proporcionan los textos dramático-literarios y las consecuentes concepciones escénicas que vamos a abordar en el presente trabajo.

La primera de las zonas propuestas (Mesoamérica) abarca un conjunto geográfico de tierras bajas, altiplanos (también denominados “tierras altas”) e imponentes cordilleras cuya distribución ocupa el centro y oeste del sector mexicano pero que se van alineando de forma paralela al océano Pacífico a medida que se extienden hacia el sur. Surcado por numerosos ríos, el espacio se muestra generoso en lagos, siendo el de Nicaragua (también llamado Cocibolca o de Granada), el cuerpo de agua dulce más importante del sector. La distribución política actual del territorio comprende Belice, Guatemala, El Salvador, Honduras, Nicaragua, norte de Costa Rica y centro y sur de México. Excluida del área mesoamericana, quedaría entonces la mitad norte de los actuales Estados Unidos Mexicanos. El país pertenece en su totalidad geopolítica a la placa que conforma el subcontinente americano del norte, aunque geofísicamente algunos geógrafos integren el cono sur de la república federal a la América Central (The New Encyclopaedia Britannica, 2007 –Tomo 24-: 27-54).

Por lo que respecta al Área Andina, la misma abarca la mayor parte de los Andes septentrionales, cuya cordillera, junto a las Montañas Rocosas norteamericanas, las sierras mexicanas y la cadena de volcanes que recorre Centroamérica de norte a sur forma la ciclópea columna vertebral americana. La región comprende las tres subregiones

tradicionales que definen geográficamente la República del Perú: La Costa Oeste, La Sierra, que no sólo abarca los Andes sino que se extiende hasta la meseta conocida como el Altiplano, y la Selva Amazónica, cubierta de exuberantes bosques. La distribución política actual de las superficies aludidas incluye la práctica totalidad de la República del Perú (The New Encyclopaedia Britannica, 2007 –Tomo 25-: 515-527).

Diferentes teorías han tratado de explicar la ocupación humana del continente; autores como Paul Rivet han defendido que el poblamiento del Sudamérica se debía a sucesivas oleadas de australianos, malayos y polinesios que, cruzando el océano Pacífico habrían llegado hasta las costas occidentales del subcontinente sur (Rivet, 1960). Por su parte J. Alcina recoge otras teorías: La de B. Meggers, que veía influencias culturales japonesas al norte del área andina y la propuesta por Covarrubias y Kirchhoff que aseguraban rastrear una corriente cultural que, partiendo de la India, China y el sudeste asiático, extendía su influencia hasta alcanzar Mesoamérica y el Área Andina (Alcina, 2001). A pesar de las propuestas reseñadas apenas quedan dudas sobre la entrada del hombre en el continente americano. Con la última glaciación el estrecho de Bering fue cubierto por gruesas capas de hielo de varios centenares de metros de espesor, lo que dispuso una amplia e ininterrumpida comunicación entre la plataforma continental asiática y la americana. El hecho de que esta franja de mar fuera ocupada por un puente natural de hielo posibilitó el paso de un continente a otro (Matilló, 1977: 15-21). La paleoclimatología vendría a confirmar que dicha solidificación se realizó hace ahora unos 40.000 años; de igual forma se ha constatado que durante la glaciación de Würm el nivel del mar se encontraba ciento treinta y cinco metros por debajo del nivel actual. Todo ello vendría a reafirmar que la odisea americana se había iniciado durante el Paleolítico con los grupos que cazaban en las tundras y praderas asiáticas.

Una posterior oleada de inmigración parece haberse realizado en torno al 30.000 a. C., cuando el brazo de mar se volvió a congelar, aunque algunos autores prefieren situarla en torno al 14.000 a. C. Finalmente, en torno al año 5.000 a. C., el subcontinente norteamericano recibiría otra importante remesa migratoria tal como atestigua la repentina aparición en el ártico norteamericano de la industria microlítica del sílex, estrechamente

vinculada a las culturas mesolíticas asiáticas (Matilló, 1977). Empero, no faltan autores que propongan otra posterior migración en torno al año 3.000 a. C., basándose en un supuesto contacto entre las culturas mongoloides asiáticas y sus remotos parientes mongoloides americanos (Alimen y Steve, 1980: 281-287). En cualquier caso, dado que el tema central de la tesis hace innecesario establecer una relación sobre la cronología histórica americana, nos limitaremos a resumir –o resaltar– algunas particularidades, remitiendo, para una mayor información, a la bibliografía consultada, por otro lado extraordinariamente detallada: Aquellos grupos nómadas fueron descendiendo, en sucesivos desplazamientos, hacia el sur, hasta alcanzar los valles mexicanos. Desde aquí se extenderían por toda la América Central bajando posteriormente, en diferentes etapas de ocupación, hasta los límites extremos de América del Sur. Así lo atestiguan, al menos, las distintas industrias líticas que se han encontrado y el arte rupestre que nos legaron aquellos grupos (Alimen y Steve, 1980: 282-287).

Según explica J. Alcina (2001), “Formativo” es el término que en Mesoamérica corresponde al Neolítico euroasiático, que a su vez se encuentra dividido en tres fases: El Formativo colonial (del 3.000 al 1.200 a. C.), el Formativo teocrático (del 1.200 al 400 a. C.) y la fase Protoclásica (del 400 a. C. al 200 d. C.). Durante todo la fase del Formativo colonial las sociedades indígenas mesoamericanas tienen carácter tribal e igualitario; a partir de esta fecha comienzan a aparecer asentamientos urbanos o semiurbanos en pequeñas ciudades de señorío o jefatura, lo que viene acompañado de una mayor jerarquización social, jerarquización que a su vez se consolida como una creciente institucionalización de las autoridades administrativas. Localizada en las costas del golfo de México la cultura Olmeca, de la que se pueden dividir varios períodos, se desarrolla entre el 1.200 a. C. y el 200 d. C. según unas fuentes (M. H. Alimen y M. J. Steve), entre el 1.500 a. C. y el 1.200 d. C. según otras (J. Alcina) o entre el 1.400 a. C. y el 100 d. C. según la cronología histórica aportada por R. Girard (1966). A tan largo lapso de tiempo corresponderán los períodos preclásico y clásico de los mayas asentados en los, aproximadamente, 400.000 km. cuadrados de territorio que abarcó su imperio (Griswold, 1956). Muchos de los aspectos presentes en la cultura Olmeca serán tomados por las culturas posteriores, como el *Tonalpohualli*, calendario de doscientos sesenta días que se

regía por un sistema de cuentas que será adoptado por la civilización maya y al que con posterioridad deberemos dedicar una especial atención.

El clasicismo centro mexicano situado, según fuentes, entre el 300 y el 900 d. C. marca el apogeo de las grandes civilizaciones teocráticas regionales (Alimen y Steve, 1980). En el altiplano central mexicano se desarrolla la cultura de Teotihuacán y en los valles de Oaxaca (en el suroeste del México actual) la cultura Zapoteca, que será derrotada por la cultura Mixteca hacia el 1300 d/C., aproximadamente. Según Alcina, la cultura huasteca representará el punto de transición entre la cultura teotihuacana y la civilización maya (Alcina, 2001); el posterior mestizaje de las culturas maya y tolteca, que se puede apreciar en ciudades como Chichén Itzá, se concretará en el siglo X, momento en el que un grupo importante tolteca se dirige hacia la península del Yucatán (Girard, 1966). S. Griswold (1956) sitúa, entre este siglo y el año 1.500 de nuestra era, el período posclásico maya. Según R. Urtecho, diversas fracciones toltecas emigrarán posteriormente hacia el sur llegando hasta la actual Nicaragua. Los mixtecos, cuya capital se supone que fue la ciudad de Cholula, será otro de los pueblos cuyas élites militares se impondrán a las castas sacerdotales; su marcado carácter guerrero propicia una expansión que les llevará desde Sinaloa en el norte hasta el istmo de Rivas, en Nicaragua, por el sur (Urtecho, 1960). La cultura Tolteca, que edificó el centro ceremonial y la ciudad de Tula, había surgido en el altiplano central mexicano manteniendo su supremacía desde el primer milenio de nuestra era hasta el 1.600 d. C. –siglo XVII-, aproximadamente (Séjourné, 1983 y Alimen y Steve, 1980). En el área maya la cultura Maya-Tolteca marcará su decadencia final (Griswold, 1956).

Más allá de las fronteras establecidas por las culturas reseñadas se extendía el territorio de los chichimecas; a medida que estos grupos van subyugando al resto de pueblos vecinos incorporan muchos de los avances culturales que encuentran en las sociedades dominadas. Sobre esas bases culturales el Imperio Azteca, cuya designación adecuada, según J. M. González, debiera ser la de Imperio México (González, 2004: 31), se forjará una mítica y reelaborada historia con la que legitimar su presencia en el ámbito centroamericano, al

mismo tiempo que se declarará heredero de los legendarios toltecas como justificación de su aguerrida superioridad (Séjourné, 1983).

En América del Sur las fechas más probables para la entrada del hombre se estiman hacia el 12.000 a. C. aunque algunos autores las sitúan en épocas más tempranas -hacia el 19.000 a. C.- (McNeish, citado por Alcina, 2001). Los especialistas coinciden a la hora de afirmar que absolutamente todos los grupos humanos que podamos localizar en Sudamérica bajaron desde el norte, ya fuera como oleadas migratorias que sucesivamente iban ocupando el territorio o bien como pequeños grupos portadores de culturas que se incorporaban a los más primitivos asentamientos paleolíticos, lo que vendría a explicar la incorporación de técnicas de cultivo que se ya se habían registrado en momentos anteriores en las zonas norteñas. De hecho el paso de la etapa recolectora a la etapa agrícola se había iniciado en las áreas centrales mexicanas y en Mesoamérica, lo que señala una absoluta independencia con respecto a las técnicas agrícolas que se irán incorporando durante el Neolítico en el Viejo Mundo (Leakey, 1989). El hecho es de capital importancia pues viene a señalar que la inercia propia del movimiento civilizador surgió de forma autóctona en esta parte del planeta, aislada, como ya habíamos indicado, del resto de las masas continentales y, como veremos en el siguiente punto, semejante aislamiento influirá de forma decisiva en la formación de las lenguas amerindias. Aquí, las primeras edificaciones monumentales construidas en piedra harán su aparición a principios del primer milenio, pero no será hasta el segundo siglo de nuestra era que encontremos las grandes culturas urbanas, como Tiahuanaco en Bolivia, Nazca en la costa sur del Perú y Mochica en su costa norte (Séjourné, 1983). Es en este momento cuando la metalurgia, especialmente la plata y el oro, alcanzará cotas de realización verdaderamente artística; de todos estos pueblos serán los mochicas los que inauguren la época de las invasiones y conquistas apoyándose en su poderoso ejército (Séjourné, 1983 y Alimen y Esteve, 1980). No obstante, la amplia serie de grandes y pequeños estados que el entorno de los Andes peruanos conocerá desde el siglo VII d. C. serán absorbidos por el gran Imperio Inca durante el siglo XV, sobresaliendo entre todos ellos al dominar una extensión de tierras mayor que la que gobernó Roma. La supremacía del Imperio se mantendrá hasta que la conquista española lo aplaste definitivamente (Alimen y Esteve, 1980: 313).

Marco lingüístico

El Instituto Nacional de Lengua Indígenas de México tiene registradas trescientas sesenta y ocho variantes lingüísticas pertenecientes a once familias diferentes, asociadas a sesenta y ocho lenguas. De hecho, la diversidad y heterogeneidad de hablas que encontramos en América no se puede comparar con la de ningún otro continente, hasta el punto de que los Estados Unidos Mexicanos reconocen como oficiales, además del español, esas sesenta y ocho lenguas indígenas. Sólo en este continente se han podido aislar más de dos mil idiomas y dialectos clasificados en diecisiete grandes familias, además de otros varios cientos de lenguas que se resisten a las clasificaciones, lo que lo convierte en la zona más diversificada, en términos lingüísticos, del mundo (The New Encyclopaedia Britannica, 2007 –Tomo 24-: 41-45. Alcina, 2001: 9). Aunque se haya querido ver en algunas de estas familias, a través de la lingüística comparada y de la glotocronología, ciertos nexos o parentesco con las lenguas asiáticas de las estepas, lo cierto es que los grupos americanos difieren del resto de agrupaciones establecidas. El grupo Uto-Azteca, estudiado desde el siglo XIX por Brinton Kroeber, Lehmann, Schmidt, Sapir, Buchman y Jiménez Moreno pertenece a una de esas once familias lingüísticas mexicanas (Alcina, 2001). Este grupo, cuya tipología es propia de las lenguas polisintéticas incorporantes, debería agruparse, según algunos autores (Cid y Martí, 1964: 42), junto a la familia Maya-Zoque:

“Si pensamos en la invención de la primera idea de la escritura parcialmente fonética, es concebible que todos los sistemas del Viejo Mundo deriven de una sola invención, aunque en ese caso, el sistema maya-azteca (maya-náhuatl) se mantendría con un desarrollo totalmente separado” (Kroeber, 1945: 278).

Su amplia distribución alcanza los estados americanos de Arizona y Montana por el norte y la América Central por el sur. Según proponen Diver-Massey y Willey al mismo grupo corresponderían las lenguas habladas por las comunidades que ocupaban el oeste de Estados Unidos y los valles centrales mexicanos a la llegada de los españoles, incluyendo en el grupo Macro-Maya las lenguas que se hablan en la región sur de Mesoamérica y en el

grupo Andino-Ecuatorial las lenguas Macro-Quechua habladas en gran parte del área central andina (Alcina, 2001: 218 y 219).

Once son las lenguas que comprenden el grupo Uto-Azteca, también denominado Yuto-Nahua, si bien el número de estas puede variar según la procedencia de fuentes: El yaqui, el tepehuano del sur, el tepehuano del norte, el tarahumara, el pima, el pápago, el mayo, el huichol, el guarijío, el cora y el náhuatl (Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo Americana, 1921. Tomo XXXVII: 921-923). Del total de la familia sólo el náhuatl reúne actualmente más de un millón y medio de hablantes mexicanos, aunque sería conveniente precisar que lo que hasta ahora se ha considerado una sola lengua varía considerablemente sus registros fonológicos, morfológicos y léxicos según se hable en una zona u otra del amplia área ocupada, variando las diferencias en gran medida con las distancias geográficas existentes entre las comunidades que la utilizan. Hasta el momento se han contabilizado treinta de estas variantes, todas ellas capaces de codificar verbalmente cualquier cosa que el hablante necesite comunicar, por lo que no faltan autores que consideran el náhuatl más bien como un gran conjunto dialectal en el que se han mantenido escasas diferencias internas. Hablada en gran parte del área geográfica conocida como la Gran Nicoya este idioma compartió el histórico territorio con otras lenguas indígenas, pero a pesar de que Fernández de Oviedo recoge en sus crónicas más de diez posibilidades lingüísticas (Burica, Paris, Veragua, Chondales, Nicarao...), M. Tous señala:

“...en realidad, la mayoría de estas *lenguas* corresponden a los nombres de los antiguos caciques y cacicazgos que Fernández de Oviedo halló en Nicaragua y Panamá” (Tous, 2008: 70).

Todas estas lenguas, tanto por sus orígenes y relaciones genealógicas como por sus características tipológicas, pertenecen a dos grandes troncos: El mesoamericano, constituido por hablas procedentes del norte y el que, debido a su procedencia sureña, pertenece al área colombiano-centroamericana (Tous, 2008). Ambas ascendencias lingüísticas se repartieron por el territorio del istmo ocupando todas las áreas disponibles, si bien el lingüista J. Incier reivindica la importancia del mangué, lengua de los chorotegas,

frente a la que históricamente se le ha querido reconocer al náhuatl en el ámbito de la historia prehispánica centroamericana. Por su parte, Carmack y Kaufman han elaborado un complejo cuadro genealógico que relaciona el primero de los idiomas –mangue– con el resto de lenguas Otomangue (Carmack, 2002: 12).

Al estudiar la distribución original que los grupos indígenas ocuparon en el área central americana J. Incer marcó sobre el mapa la toponimia nativa que ha sobrevivido a la aculturación española; de esta forma, el autor cita unos 2.500 topónimos localizados “de origen Guatuso, Rama, Sumu, Misquito, Matagalpa, Mangué, Maribio y Náhuatl” (Incer, 2004: 121). Según la reconstrucción propuesta, Chorotegas, Maribios y Nahuas, grupos todos ellos de procedencia mexicana, se habrían repartido sobre toda la costa este del actual territorio nicaragüense. Las regiones montañosas centrales fueron ocupadas por las tribus Chontales, también llamadas Matagalpas. Finalmente, las amplias y lluviosas planicies caribeñas fueron el territorio de los Sumus, Misquitos y Ramas, grupos étnicos ligados ya a las tribus circum-caribes que extendiéndose desde las costas hondureñas alcanzaban el litoral venezolano. Los asentamientos de estos grupos obedecían a un modelo de invasión y ocupación de los territorios más fértiles, por lo que con este tipo de movimientos desplazaban a los vencidos hacia espacios ecológicos menos favorables (Incer, 2004). Con respecto al náhuatl, perteneciente a la familia Yuto-Nahua, a pesar de ser un de las lenguas francas con la que se comunicaron los franciscanos españoles de la Colonia desde México hasta Costa Rica, actualmente sólo se conserva en el primero de los países citados. Los censos oficiales mexicanos arrojan unos datos que superan el millón y medio de hablantes para los numerosos dialectos que aún mantiene vivos esta lengua, aunque todas estas variantes dialectales han quedado casi exclusivamente restringidas al ámbito rural indígena y a las aulas de las universidades, donde forman parte del material de estudio de lingüistas, antropólogos e historiadores.

Mucho más normalizada, la familia Macro-Maya cuenta con una población parlante de casi dos millones de habitantes, excluidos los grupos guatemaltecos que habitan en las zonas selváticas y montañosas del sur. Las lenguas mayances mantienen plena vigencia de uso en Colima, Distrito Federal, Durango, Hidalgo, Guerrero, Jalisco, Michoacán, Morelos,

Nayarit, Oaxaca, Puebla, San Luis Potosí, Tabasco, Tlaxcala y Veracruz, Campeche, Quintana Roo y Yucatán. El tzendal (o tzentel), perteneciente al mismo tronco familiar Macro-Maya, se mantiene con igual fuerza en Chiapas, extendiéndose desde allí, con otras variantes lingüísticas, hacia el sur. Esta lengua, ya asentada en territorio guatemalteco, ocupa la Alta y Baja Verapaz y el Petén (Griswold, 1956: 19). La imposibilidad de reconstruir la lengua protomaya, origen de la familia, plantea serias dificultades en cuanto al parentesco existente entre algunos de los idiomas mayances, en concreto entre el tzendal, el quiché y el huasteca (Cid y Martí, 1964: 43. Griswold, 1956: 20 y 21). F. Polo Sifontes plantea la cuestión desde el siguiente interrogante:

“El siguiente punto que nos indica que algo anda mal en la información categórica sobre dicha procedencia de Tula [*con referencia a los grupos que desde la ciudad emigraron hacia el sur*], es: Si los indígenas guatemaltecos son toltecas, por qué hablan dialectos mayenses en vez de Nahuatl y ¿por qué su calendario ritual es una copia con ligeras variantes del *Tzolkín* maya?”. (Polo, 1974: 7).

S. Griswold está a favor de una división tripartita originada a partir de ese desconocido lenguaje común: En el primer conjunto se situaría la familia lingüística denominada Proto-Guatemala-Yucatán, localizada en el sudeste de las tierras altas y en el nordeste de las tierras bajas (lo que comprende la mitad nordeste de la península del Yucatán). A un segundo grupo pertenecería la familia lingüística Proto-Chiapas localizada en las tierras altas de Chiapas, extendiéndose hacia Tabasco, en México, y a lo largo del Petén en Guatemala, alcanzando el extremo oeste hondureño. El tercer grupo estaría constituido por las lenguas Huastecas, cuya distribución geográfica ocuparía las tierras bajas al norte de Veracruz y las tierras situadas al este de San Luis de Potosí (Griswold: 1956: 17 y 18). En tan vasto territorio M. de la Garza distingue veintisiete lenguas mayances, más otra hablada fuera del territorio, hacia el norte de Veracruz y el sur de Tamaulipas, el huasteco. La citada autora, basándose en las investigaciones de Norma Mc Kuown, supone que la diversificación de todas estas lenguas se inició, a partir de ese único grupo, hacia el año 1800 a. C. (Garza, 1992: XI). Por otro lado, autores como Lehmann, Schmidt y Sapir consideran que el grupo Zoque-maya pertenece al subgrupo mayance, por lo que estaría

unido al maya-quiché, al cakchiquel y al quiché-achí, propuesta que rechazan otros autores ante la dificultad que supone delimitar de forma clara el cakchiquel y el quiché y, a su vez, estos idiomas frente al achí (Cid y Martí, 1964: 42). Esta última lengua, que se extiende por el estado de Chiapas y Tabasco en México, por toda la península del Yucatán, Honduras Británica, Guatemala y la parte norte de Honduras, sigue siendo utilizada por más de un millón de personas. Su presencia en México, más bien escasa, obedece no a causas culturales sino a la triste migración de refugiados que buscaron seguridad en este país huyendo del vergonzoso genocidio maya que sufrió la población indígena guatemalteca en los años ochenta (Bretón, 2009: 84 y 85). El quiché, segunda lengua hablada en Guatemala después del español, es utilizado junto al achí de forma indistinta en su área de ocupación, siendo la variedad conocida como quiché central la más corriente.

El quechua es el tercero de los idiomas objeto de nuestro interés. Lengua del magnífico Imperio Inca el nombre con el que se le designa fue generalizado por los conquistadores españoles y al igual que el náhuatl fue también utilizada por los conquistadores como idioma franco en todo el ámbito andino. Los incas la llamaban “runasimi” que significa “lengua de los hombres” y también “idioma humano”, por lo que Middendorff interpreta que el significado de la raíz “runa” es el de “súbdito” o “vasallo”. Lo anterior vendría a significar que esta lengua era la que realmente hablaba el pueblo incaico, a diferencia del “incasimi” o “lengua de los señores”, utilizada de forma exclusiva por la nobleza (Cid y Martí, 1964). No obstante, R. Porras posee una diferente opinión:

“El *Runa simi* o lengua del Cuzco fue, pues, un lenguaje culto, como órgano de una clase directiva y de la civilización más adelantada de la América del Sur. (...) Diversos vocablos reflejan este culto del biendecir quechua. El desdén hacia los bárbaros que pronuncian mal la lengua está concentrado en el vocablo *Uparuna*. *Ccuru Kallu* es el que habla mal y a tientas”. (Porras, 1999: 169).

Lamentablemente ambas tesis son de difícil confirmación pues la variedad culta del quechua desapareció durante el proceso de aculturación española. Sea como fuere, tras las conquistas el quechua adquirió tal importancia que su influjo se extendió desde el actual

Ecuador hasta las regiones andinas de Chile y Argentina si bien a ello no fue ajeno, como hemos indicado, el impulso evangelizador. Una teoría propuesta por Max Uhle propone que la verdadera lengua del Imperio Inca fue el aimara. Procedente del entorno del lago Titicaca y, supuestamente, mucho más antigua, el quechua vendría a ser entonces un importante dialecto del aimara. Otra hipótesis, ya descartada, propuesta por Joseph Greenberg, entroncaba el quechua con la rama andino-chibcha-paezano. Y otra teoría propone que los incas, originalmente aimara hablantes, al iniciar sus conquistas en el Chinchaysuyo adoptarían la lengua para utilizarla en procesos administrativos que se fueron haciendo cada vez más complejos. Por su parte la teoría “quechuista” defiende que una protolengua original habría conocido dos variantes durante el primer milenio de nuestra era, variantes que se habrían ido extendiendo a lo largo del territorio andino desplazando de esta forma el primitivo sustrato aimaraco (Séjourné, 1983). De estar en lo cierto, el quechua habría adquirido carta de naturaleza histórica en el siglo V, cuando esa desconocida protolengua anterior, surgida en los valles de las sierras centrales andinas, se había escindido, con profundas diferencias gramaticales, en las dos variantes lingüísticas entrado el siglo octavo de nuestra era (Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo Americana, 1921. Tomo XLVIII: 875 y 876). Pero será un extranjero, fray Domingo de Santo Tomás, quien redactará las primeras gramáticas quechuas. Publicadas en el año 1560 estas gramáticas recogen el primer uso del término (Cid y Martí, 1964: 53). Actualmente el grupo de lenguas quechuas sigue vivo en Perú, Argentina, Bolivia, Colombia, Chile y Ecuador utilizándolas, junto al idioma español, más de diez millones de personas. El quechua, lengua oficial en los estados de Perú y Ecuador, comparte cooficialidad en Bolivia con treinta y cinco lenguas más, aunque el español sea el idioma utilizado por todas las instituciones oficiales del país, pero carece de todo reconocimiento oficial en Argentina y Chile.

CAPÍTULO I:
El teatro universal, consecuencia de una adecuación ritualista

1.1 Usos chamánicos y liturgias parateatrales ligadas al hecho escénico como fenómeno paralitúrgico

“El *hecho artístico* (entendido como totalidad abarcante de cuanto fenómenos y subprocesos posibilitan y desarrollan la producción, manifestación, aprehensión e incluso crítica y difusión del objeto artístico en toda su propia contextualidad) se inscribe en una determinada organización cultural que, a su vez, se coimplica estrechamente con/en una concreta *organización social*”. (Calle, 1981: 19).

De forma mucho más escueta el Presidente de la Primera República Española, don Emilio Castelar, afirmaba que “el arte es el reflejo de la sociedad” (Castelar, 1858: 337), y al igual que sucede con el resto de las artes el teatro ha reflejado, desde sus orígenes las ideologías político-sociales y religiosas de cada una de las culturas y civilizaciones que lo han desarrollado. Con frecuencia los manuales teatrales, por sucintos que se presenten en contenido, indican que el tipo de representación pública que caracteriza en esencia al teatro nació, antes que la religión, a partir de desconocidos rituales realizados a la luz de las hogueras por algún brujo o hechicero ornamentado. Y es que el hecho de utilizar elementos ornamentales ajenos a la realidad conceptual inmediata establece una distancia entre la persona que los maneja y las que lo contemplan. No obstante, habría que matizar semejante afirmación, porque, por ejemplo, existe una gran diferencia entre un sacerdote que se viste para celebrar la Eucaristía y un actor que se disfraza para encarnar un personaje. Y la diferencia no reside tanto en el hecho de utilizar un determinado vestuario como en las implicaciones de carácter religioso que el acto conlleva. En el primero de los casos enunciados los accesorios adquieren propiedades solemnes porque forman parte consustancial de una liturgia hierática, mientras que el actor sólo pretende, por alta que sea la aportación estética del atavío, adecuar su atuendo a las necesidades formales de la representación. En este sentido el primero de los oficiantes, en cuanto ministro del sacrificio, es un “auténtico” sacerdote, estatus, rango, reconocimiento o mérito que adquiere en virtud del poder especial que le atribuye su sagrada ordenación. Esta propiedad es igualmente extensible a todos los representantes reconocidos por las tradiciones mágico-religiosas de todo el mundo, si excluimos a los falsarios que se atribuyen dicha categoría en

aras de un beneficio fraudulento. De ello se deriva que las palabras que estos ministros puedan utilizar durante el acto poseen, todas ellas, atributos consacratorios. Nuestra dilatada experiencia como profesionales del teatro nos confirma que nada de lo anterior, a pesar de los enormes esfuerzos realizados desde la “mística teatral”, propiciada por teóricos iluminados como Antonin Artaud, forma parte del patrimonio con el que el actor, profesional o aficionado, asume las responsabilidades de una representación. No obstante, a pesar de que nuestra intención es desarrollar a lo largo del presente documento matices tan completamente diferenciados como el que acabamos de exponer, por el momento baste con establecer esta primera diferencia.

Alejada del motivo central de esta tesis queda la Historia de la puesta en escena, pero, dada la naturaleza del presente trabajo, consideramos conveniente revisar algunas manifestaciones religiosas vinculadas con el hecho teatral por cuanto dicho fenómeno establece –si salvamos las enormes distancias culturales, cronológicas y espaciales- paralelismos resignificados con las representaciones mesoamericanas. Veamos algunos ejemplos: En las cuevas de Trois-Frères y Gabillou, en Francia, aparecieron pintadas unas figuras zoomorfas de evidentes caracteres humanos y animales similares a la figura tallada en marfil de mamut, descubierta en el abrigo alemán de Stadelhöhle am Hohlenstein. La susodicha figura representaba a un hombre con cabeza de león. Las figuras francesas, que cuentan con una antigüedad de casi cuarenta mil años, fueron consideradas por Bégouen y Breuil representaciones de algún dios o hechicero que, durante una ceremonia ritual escenificada, se ocultaba bajo la piel del animal (Mas, 2014.Clottes y Lewis-Williams,2001); junto a la talla de Stadelhöhle se encontraron otros objetos: El diente decorado de un ciervo, los incisivos de un zorro ártico y algunas cuentas de marfil. Tal vez el lugar sirviera de vestuario a algún protosacerdote o chamán y los elementos aludidos fueran parte de su traje decorativo.

La idea no es descabellada pues Nicolas Witsen, diplomático holandés en la corte del zar, reprodujo, en el año 1705, la figura de un chamán siberiano tungús que, cubierto y tocado con la piel y cuernos de un ciervo, bailaba y golpeaba insistentemente un tambor con intención de provocar el trance (Clottes y Lewis-Williams, 2001: 11 y 12). La

recreación que nos ha dejado Witsen apenas difiere de las figuras de Trois-Frères o de los detallados retratos que, sobre rituales chamánicos indígenas celebrados en América del norte, se han podido conservar (Clottes y Lewis-Williams, 2001). Abundan los ejemplos similares, como los recogidos por R. Viñas y R. Martínez en la investigación que ambos prehistoriadores realizaron en los abrigos postpaleolíticos del maestrazgo castellonense (Viñas y Martínez, 2001), o los descritos por P. Bourcier en la introducción a su *Historia de la danza* (Bourcier, 1981). En el asentamiento urbano de Catal Huyuck, la congregación urbana que más información ha aportado sobre los aspectos religiosos que los incipientes colectivos neolíticos practicaban, han aparecido las primeras pinturas murales conocidas. Algunos de estos murales reproducen escenas de cacería en las que los cazadores, al tiempo que simulan danzar, aparecen acompañados de acróbatas y músicos:

“El baile como forma de expresión universal del hombre y como experiencia colectiva sirve, como subrayaba la etnología del siglo XIX, sobre todo para la vinculación mágico-religiosa de las experiencias y las acciones con la imagen dominante del mundo. Las danzas cinegéticas que tienen lugar en el marco de las ceremonias religiosas, a través de la imitación del movimiento de los animales, han de propiciar el éxito en la caza, mientras que las máscaras que se utilizan para bailar permite participar del poder de los dioses, espíritus o animales representados”. (Wunn, 2012: 243).

No sujeto a interpretaciones cronológicas Gobekli Tepe -o Monte Ombligo-, yacimiento arqueológico localizado en el sudeste de Turquía, cuenta con una antigüedad de once mil quinientos años; en el lugar han aparecido treinta y nueve columnas de tres metros de altura con forma de T, alcanzando algunas de ellas los diez mil kilos de peso. En ciertos pilares se ha querido ver, por los brazos y manos que aparecen extendidos junto a los taparrabos grabados, la representación de una danza circular ejecutada por doce sacerdotes (National Geographic. Volumen, 28 N. 6 A., 2011. M. VI: 2 y 27). La particularidad de que los brazos, tallados en bajorrelieve, corran paralelos a ambos lados de las geométricas figuras hasta que las manos se encuentran a la altura idealizada de la supuesta cintura, sujetando el cinto del que prende la prenda pública, hace pensar en monolitos totémicos de

tosca apariencia antropomórfica. Así mismo, la disposición circular de las estructuras arquitectónicas remite a algún ritual de carácter oscuro y desconocido inmortalizado en piedra, de hecho una de estas columnas muestra una grulla con piernas humanas, lo que vendría a corroborar la presencia en estos cultos de líderes religiosos cuyas ceremonias incluirían la simbología de algún bestiario reflejado en la vestimenta.

La fiesta del Año Nuevo o “cabeza del año” babilónico es, posiblemente, la celebración mesopotámica más conocida del Creciente Fértil gracias a la descripción que de ella hiciera M. Eliade en su *Historia de las creencias y las ideas religiosas*. Según opina Federico Lara dicha celebración debió surgir por antiguos conflictos de carácter cíclico de origen agrícola y ganadero, basando su opinión en el hecho de que inicialmente se encontraba instaurada en el otoño, época en la que comenzaba el año sumerio, pasando a conmemorarse posteriormente -al modificar el calendario la III dinastía de Ur- durante la primavera (Lara, 1999: 182). Hemos consultado dos acreditadas versiones sobre tan singular evento escénico: Una de ellas corresponde a M. Eliade; según este historiador el *Enuma elish* responde a una permanente necesidad de repetición cosmogónica (Eliade, 1999: 110-113). La otra versión, descrita con sumo detalle por J. Bottéro, difiere, no obstante, de la de Eliade, sino en cuanto al sentido del mito sí, y este es el aspecto que a nosotros más nos interesa, en cuanto a la articulación que el mismo adquiere durante la representación de sus liturgias (Bottéro, 2001: 186-192). A este tipo de liturgias teatralizadas pertenecía, igualmente, “El viaje de los dioses”. La ceremonia, que aparece de forma recurrente en las tabillas cerámicas mesopotámicas, recreaba un mito sumerio de finales del tercer milenio, cuando los reyes de Ur gobernaban en el país:

“Bajo la apariencia de un relato mitológico, se trata evidentemente de un ritual de *peregrinación*, en la que el fructífero encuentro de las dos divinidades, por el traslado de la imagen del hijo, *Sin*, junto a la del padre, *Enlil*, era a la vez un testimonio de alianza de Ur con Nippur y su dios soberano, y también, al mismo tiempo, una petición de bendición y de favor. Se plantea la cuestión de si, en el curso de este desplazamiento piadoso, *Sin* estaba representado por el rey de Ur en

persona, o estaba presente él mismo mediante su estatua de culto”. (Bottéro, 2001: 162).

Mesopotamianos ha legado, además, al menos siete diálogos de marcado carácter teatral (Rodríguez, 1972: 534); en ellos las disputas mantenidas por los dioses se adaptan a las psicologías humanas lo que ya es en sí mismo, si no un antecedente de la tragedia griega, sí un antecedente del conflicto escénico. Y en Egipto podemos encontrar recreaciones míticas dramatizadas desde hace más de cinco mil años. Gaston Maspero identificó hasta cuarenta y cinco en los textos de las pirámides y en algunas tumbas nobles, basando su clasificación en las innovaciones escénicas propuestas para cada una de ellas, así como en la renovación de los nombres de los personajes (Macgowan y Melnitz, 1966: 17). Y el más antiguo festival de la coronación, datado hacia el 3100 a. C. rememoraba de forma teatralizada la ascensión del faraón al poder, momento en el que era paseado en barca por el Nilo. Dicha celebración también incluía “la circunvalación alrededor de la fortaleza”, cuya recreación escénica simbolizaba la apropiación del espacio por parte del monarca (Diego, 2006: 302). Pero, sin duda, el más importante de los ritos escenificados fue el que conmemoraba la muerte y resurrección de Osiris. En su tratado *De Iside et Osiride*, Plutarco de Queronea nos ha dejado un relato pormenorizado sobre las formas que adquiriría el mito; procedente del Imperio Medio, el museo de Berlín guarda una estela de piedra caliza, de un metro de altura, relacionada con la “inmolación” de este dios, más comúnmente conocida como la “Pasión de Abydos”. Grabada con veinticuatro líneas horizontales dicha estela relata, de forma indirecta, la puesta en escena de los misterios que presencié Plutarco, pues el texto detalla las indicaciones que, entre el 1887 y el 1849 a. C., el faraón dio a Ikhnofret para que éste último asumiera las celebraciones:

“Mi majestad he decidido que navegarás río arriba hasta Abydos, en el nomo tinita, para hacer mi monumento a mi padre, el dios Osiris, que preside sobre los occidentales: adornarás su imagen con el fino oro que yo, mi majestad, he traído desde Nubia en victoria triunfal. Te asegurarás de hacer esto de la mejor manera posible, para honra de mi padre el dios Osiris. Porque mi majestad te manda con confiado corazón como hijo adoptivo mío, el único en mi palacio. Mi majestad te ha

hecho su compañero desde que eras joven. Mi majestad sabe que nadie puede hacerlo mejor que tú. Ve pues, y vuelve cuando hayas hecho todo lo que mi majestad te ha ordenado”. (M. Lichtheim, 1975: 123).

Y a continuación la estela recoge las disposiciones adoptadas por Ikhnofret:

“Yo, Ikhnofret, he hecho todo lo que tu majestad ha ordenado, realizando la orden de mi señor para su padre Osiris, quien reina sobre los occidentales, Señor de Abydos, Gran Poder en el nomo tinita. Actué como un hijo bien amado para el dios Osiris, quien reina sobre los occidentales. Proveí su gran barca, la eternamente perpetua. Hice para él un tabernáculo portátil que transporta la hermosura del que preside sobre los occidentales con oro, plata, lapislázuli, bronce, madera sesnedjem y cedro. Los dioses que le atienden fueron decorados y sus capillas fueron remozadas. Hice que los sacerdotes horarios fueran diligentes en sus tareas, les hice conocer el ritual cotidiano y de las fiestas del comienzo de las estaciones. Dirigí la construcción de la barca Neshmet y confeccioné la cabina. Cubrí el pecho del Señor de Abydos con lapislázuli y turquesas, oro fino y todas las joyas valiosas que son los ornamentos del cuerpo del dios. Vestía al dios con su regalía en mi rango de superior de los misterios, en mi función de sacerdote. Fui puro de manos al cubrir al dios, sacerdote cuyos dedos estaban limpios. Conduje la procesión de Upuaut cuando salió vencedor de su padre. Rechacé a los atacantes de la barca Neshmet, hice caer a los enemigos de Osiris. Conduje la Gran Procesión siguiendo al dios en sus huellas. Hice que en la barca divina navegara Thot manejando la vela. Equipé con una cabina la barca: “Aparición en la Verdad del Señor de Abydos”. Cubierto con su hermosa regalía se dirigió al dominio de Pequer. Despejé el camino del dios hacia su tumba en Pequer. Protegí a Osiris en aquel día del Gran Combate. Tiré a todos sus enemigos en las orillas del sitio donde se ahogó Osiris. Hice que él entrara en la Gran Barca. Di alegría a los desiertos orientales e hice regocijar a los desiertos occidentales, ellos vieron la belleza. Traje a Osiris, quien preside sobre los occidentales, Señor de Abydos, a su palacio. Seguí al dios a su mansión. Su

purificación fue hecha, su asiento se hizo espacioso”. (M. Lichtheim, 1975: 123 y 124).

Frazer, basándose en los escritos del poeta de Queronea, así como en los aportados por Herodoto, dedica un extenso capítulo a estos misterios (Frazer, 1997: 429-434), al igual que A. Álvarez en su trabajo centrado sobre las religiones mistéricas (Álvarez, 1961: 145-165). Vista desde nuestra particular esfera, la estela de Ikhnofret representa el primer documento histórico que recoge el testimonio de un responsable de escena. Para nosotros, las declaraciones hechas en primera persona confirman la importancia con que debía ser asumido el trabajo encomendado, así como la minuciosidad con la que debían ser tratados cada uno de los detalles implicados en el macroevento. La complicada escenificación del misterio requería, por un lado, aparte de la buena administración de los medios otorgados, el profundo conocimiento del rito, tanto como el de la importancia que retenían sus implicaciones simbólicas. Y por otro:

A- La planificación total del acto ajustándolo al espacio disponible, espacio predeterminado por los usos tradicionales que toda celebración litúrgica itinerante mantiene establecidos.

B- La organización y distribución a lo largo del recorrido procesional del numeroso gentío involucrado, lo que incluía esferas reales, sacerdotes, actores y público.

C- La concepción de un diseño escenográfico, lo que también abarca utilería, vestuario y posibles elementos de efecto.

D- La distribución de un reparto y el ensayo con los actores, al menos con los designados para representar los papeles principales.

E- El control de los tiempos.

Aunque, a primera vista, lo expuesto con anterioridad pudiera parecer excesivo todos los puntos enunciados son decisivos a la hora de abordar un macro evento de estas características. Y a ello hay que sumar la inmensa importancia que adquiriría la correcta celebración del ritual, referente religioso y jerárquico obligado para todo un pueblo, siendo precisamente por eso encargo personal del propio faraón. Es más, si salvamos las enormes distancias, sobre todo dogmáticas, que median entre el ritual egipcio y las representaciones

parateatrales que durante la Semana Santa cristiana se celebran por toda España, la estela de Ikhernofret no difiere demasiado del cuaderno que presenta un director escénico cuando así se lo demanda la entidad que le ha encargado la organización de tan complicado acto multitudinario, sea éste la recreación de la Pasión de Cristo o la inauguración de unos Juegos Olímpicos. En efecto, la escenificación de un rito no difiere, estructuralmente, de cualquier otro tipo de puesta en escena y los ejemplos de este tipo son tan abundantes que podrían servir de motivo para otra tesis, pues abarcan todas las culturas históricas. Porque el teatro es una manifestación artística que, si bien se originó en el plano religioso, ha sido derivada, al menos en occidente, hacia algo totalmente ajeno como consecuencia de la constante incorporación de elementos profanos:

“Danzas de origen fenicio son los bailes de las bailarinas gaditanas, a los que aluden escritores greco-romanos que los describen entre el siglo II a. C. y finales del siglo I de nuestra era. Estas danzas que en origen serían de carácter religioso, en las fechas en las que las conocemos estaban desacralizadas y se habían convertido en juego, por la tendencia que tiene los rituales a desacralizarse, como sucedió con los juegos olímpicos, píticos, nemeos e ístmicos y con el teatro en Grecia, que pasaron a ser simples competiciones agonísticas como el teatro, el anfiteatro, el circo y los combates de gladiadores en Roma, aunque todavía en época imperial conservaban, por lo menos en la mente de muchos autores cristianos, su carácter de rituales en honor de la Tríada Capitolina, Iupiter, Minerva y Iuno...”. (Blázquez, 1993: 3).

Por tanto, nos suscribimos a la denuncia del genial director británico Peter Brook cuando señala que “lenta e imperceptiblemente el vino” sagrado ha ido “adulterándose gota a gota” hasta conseguir que “los ritos órficos” acabaran transformándose en “sesiones de gala” (Brook, 1969: 64).

1.2 Artes Escénicas, liturgia y parateatro

Toda ceremonia litúrgica requiere, necesariamente, de una puesta en escena y toda puesta en escena que se encuentre vinculada con un acto mágico o religioso deviene en ritual; por tanto, la celebración ritual se constituye como una escenificación en la que el actante debe asumir el rol activo que, como tal, le corresponde, involucrando no tanto el uso de la voz como la utilización de su cuerpo. Por lo mismo, ya nadie discute que el fenómeno teatral, tal y como lo entendemos hoy, es, en todas las culturas conocidas, la consecuencia artística de una expresión cuyas raíces principiaron en los ritos. Las acciones involucradas en la actividad ritual adquieren carácter teatral desde el mismo momento en el que el oficiante las ejecuta, lo que viene a corroborar que toda praxis ritualista procede de una propuesta escénica y que los procedimientos sobre los que se articula descansan sobre una estructura dramática. Si ciertas forma de *commemoratio* pueden limitarse a la simple lectura de un texto (propio o ajeno) o a relatar algo con indiferencia del carácter de lo narrado, en el ritual el cuerpo pasa a ser un elemento primordial, pues es el cuerpo el que construye, sujetándose a reglas predeterminadas, acciones performativas cuyo carácter responde a propósitos de alcance metafísico. La veracidad de lo expuesto permite entender en su totalidad literal la frase de E. B. Tylor, cuando el autor define el rito como “la expresión dramática del pensamiento religioso” o “el lenguaje gestual de la teología” (1958: 448). Semejantes axiomas contribuyen a establecer una de las diferencias más básicas entre el ritual y la ceremonia, pues el primero mantiene el vínculo con los aspectos religiosos a los que debe su razón de ser, mientras que la segunda puede obedecer a diferentes tipos de actividades no necesariamente religiosas.

Cuando E. Durkheim afirmaba que el sistema de creencias sobre lo sagrado debía servir para unir moralmente a una comunidad que bien podemos llamar Iglesia (2007: 42), el autor proponía una regla que apunta hacia algo fundamental: La carga votiva que los medios involucrados mantienen con el fin propuesto no puede perder, en el rito, su preeminencia inicial; del mismo modo que el lenguaje simbólico utilizado debe ser legible y compartido por todos sus integrantes. Lo anterior llevó a E. Durkheim a desvalorizar los rituales que, habiendo perdido parte de sus aspectos religiosos continúan conservando las

formas; para el citado autor, cuando esto sucede, la fórmula ceremonial ha entrado en un evidente estado de desintegración, pues ya no puede legitimar el sistema que le servía de soporte y únicamente le resta la posibilidad de adscribirse a la apariencia simulada que le brinda el territorio del folclore (Durkheim, 2007: 33). Si aceptamos los presupuestos que el sociólogo francés expone en su análisis sobre los procedimientos que adquiere toda vida religiosa podemos concluir, con M. Sten, que el rito introduce y orienta en la colectividad diferentes aspectos de lo sagrado (1974: 37).

A todo lo expuesto debemos añadir la apreciación señalada por R. A. Rappaport, quien manifiesta que las acciones culturales deben ser formales y repetitivas (2001: 75), verdad incontestable si se parte de la siguiente premisa: El ritual que no se ejecuta, simplemente, no existe, porque no hay ritual si no hay acción ejecutora; en este sentido la dependencia es absoluta. Lo paradójico es que, a pesar de encontrarse al servicio de las ideas –en concreto de las ideas metafísicas-, la ceremonia ritual se “materializa” a través de actos o gestos que la ordenan y construyen o, en su defecto, que la enuncian de forma verbal y todo ello en el sentido más literal de las expresiones empleadas.

Al igual que Rappaport, E. Barba defiende que el ritual tiende a la reiteración. Y lo mismo opina del teatro, lo que es totalmente coherente (Barba, 2005); un gesto, una palabra, una acción, una secuencia de acciones no repetidas de forma periódica podrán constituir un acto mágico o religioso pero jamás un ritual; ambas actividades, teatro y ritual, forman parte de un todo que se ha dado en denominar “prácticas performativas”. Aunque si el ritual admite ser activado de forma verbal en alguna de sus vertientes, el teatro “necesita” tridimensionalidad. En efecto, toda “literatura dramática” se escribe para que adquiriera la dimensión escénica que le corresponde, es decir, para ser puesta en pie. Porque, en sí misma, la literatura dramática es una cosa y el teatro otra bien distinta, a pesar de que la primera contiene gran parte de los gérmenes que se desarrollan en el segundo. En cuanto al “teatro leído”, sus particulares características revelan cualidades que lo sitúan más cerca de otro género: El de la novela dramatizada; así ocurre con el teatro de Séneca y con el de Fernando de Rojas. Y cuando el teatro se proyecta sobre o a través de una pantalla, pasa a ser otra cosa.

Si, como estamos viendo, no hay liturgia que no tienda al espectáculo como tampoco hay teatro si no hay representación, una vez realizada la liturgia ésta puede ser analizada desde el mismo punto de vista con el que se examina un espectáculo. Cabe preguntarse, entonces, ¿qué es un espectáculo? Para nosotros, todo suceso escénico que invita a ser visualizado es un espectáculo. Espectáculo son una lluvia de estrellas, la entrega de unos premios cinematográficos, un desfile de moda, una manifestación deportiva y una exhibición militar. De hecho, durante la semana fallera la propia ciudad de Valencia es toda, en sí misma, un espectáculo, al igual que sucede con Pamplona o Río de Janeiro. Si bien, entre todas estas formas existe una diferencia, la que señala a algunas de ellas como prácticas performativas. Pero prácticas performativas son también las peleas de gallos o perros, las fiestas de los toros y el lanzamiento de un animal desde lo alto de la torre de una iglesia, por más que el tipo de actividades aludidas provoque un muy justificable rechazo. Y el mismo concepto podemos aplicar a las fórmulas carnavalescas, a las mojigangas, procesiones y romerías, plantas de los Vía Crucis, ceremonias dramatizadas de Navidad o de la Pasión y a las danzas y hogueras en honor a San Juan o a San Antón. Porque fenómenos y actividades tan dispares han sido reducidos al término “espectáculo” cuando en realidad presentan tal amplitud de conceptos que requieren de clasificaciones más específicas. A ello hay que añadir que los mecanismos que intervienen en la construcción y configuración de un espectáculo pensado para ser visto difieren, evidentemente, de los que moviliza un espectáculo participativo. La visión que a priori se tiene de uno y otro afecta sustancialmente la concepción de los mismos, como afectará a posteriori la recepción. Muchos de estos espectáculos adquieren carta de naturaleza fenomenológica al ser catalogados como fiestas conmemorativas, lo que tiende aun más a la confusión de sus atributos, pues si bien es cierto que la mayoría de ellos se encuentran arraigados de forma institucional en la tradición, un análisis más detallado revela la diversidad de modelos referenciales. Por tanto, no debía extrañarnos que, en el caso americano, lo festivo tienda a instalarse sobre el terreno de lo religioso, lo que no deja de ser un fenómeno ambivalente pues lo religioso tiende igualmente a instalarse en lo festivo.

No vamos a tratar de dilucidar aquí a qué se debe semejante inercia, ya que el campo es enormemente amplio, pero sí nos interesa centrarnos en las manifestaciones teatrales que, acogiéndose a ámbitos políticos y religiosos, adecúan algunos de sus presupuestos escénicos para poder prosperar en esas esferas. Ello no ha sido óbice para que, si bien la religión los ha utilizado muchas veces como herramienta propagandística, ésta, en todo momento, se preocupó por situar la actividad escénica -sigue haciéndolo- en el lugar de lo profano, por lo tanto en un territorio ajeno a sus liturgias; naturalmente nos estamos refiriendo de forma muy concreta a la liturgia católica y a la relación que, desde hace siglos, mantiene con el teatro.

La reimpresión del *Diccionario del teatro*, de P. Pavis, realizada en 1988, recoge el término “metalenguaje” y el término “metateatro”, sin embargo no aparece ninguna entrada con los términos “paraliturgia” o “parateatro”, hecho comprensible pues ambas palabras están siendo utilizadas de forma sistemática, vinculadas al teatro religioso, con posterioridad a la redacción de dicho diccionario. Sí que dedica Pavis un importante comentario al ritual, reconociendo la fundamental influencia que el mito, como motivo promotor, ha ejercido sobre el mismo. A propósito de ello, el autor cita algunos ejemplos de pervivencia ritualista que hasta hace poco tiempo han venido condicionado el hecho escénico teatral, como puede ser el color púrpura de los telones que cierran la caja escénica, el aplauso del público o los tres golpes que marcaban el inicio de toda representación cortesana en Francia. Y subraya:

“Cualesquiera que sean sus manifestaciones, siempre existe este deseo de regreso a las fuentes de las cuales GROTOWSKI, en su *Teatro de las Fuentes*, última etapa de su búsqueda, ha llegado a ser su figura emblemática”. (Pavis, 1988: 413).

Los orígenes del teatro de ideología cristiana se encuentran en los dramas medievales. La configuración litúrgica del culto cristiano articuló, durante la Alta Edad Media, un culto en el que los tropos, intercambio de cantos dialogados breves que los clérigos mantenían durante la celebración de la Santa Misa, fueron derivando hacia representaciones teatralizadas que se realizaban en los espacios adyacentes al altar, es decir, en el interior de

los templos. Así nació el drama litúrgico con sus *Quem Queritis*, los *Officium Pastorum*, las *Visitatio Sepulchri* del domingo de Pascua, las prosas del ciclo de Pascua –*Victimae Paschali Laude* y *Surgit Christus cum Tropheo*–, el *Planctus Passionis Domini Nostri Ihesu Christi*, los *Officium Peregrini* del lunes de Pascua, los *Ordo Stellae*, los *Ordo Prophetarum*, las *Depositio* y el apocalíptico *Canto de la Sibila* (Castro, 1997). Todas estas puestas en escena “formaban parte” del culto ceremonial, pues los actores que interpretaban esos diálogos eran los propios sacerdotes y los objetos que utilizaban como utilería eran los mismos que empleaban durante el resto de la ceremonia sagrada. E. Castro reconoce que el texto nuclear del más conocido de los susodichos diálogos, el *Quem queritis*, era una composición adaptada ex profeso para la celebración de la Pascua, por lo tanto de absoluto carácter litúrgico. La autora afirma que su posterior utilización en el drama de la *Visitatio* no fue debido a un deseo de imitar la liturgia -hecho que hubiera resultado inconcebible en aquel momento-, sino por el interés devocional y oracional que despertaba (Castro, 1997). De hecho no podía ser de otro modo, pues los versículos que lo acompañaban habían sido tomados directamente de los Evangelios, utilizados a su vez en los responsorios del oficio de Maitines de Resurrección. Reproducimos la detallada descripción que C. Oliva hace de lo que actualmente se podría considerar, a riesgo de caer en el sobre uso o abuso de la terminología, metaceremonia:

“El domingo de Pascua, al término de los maitines –de madrugada- se asistía a la procesión de clérigos al altar del que previamente se había quitado la Cruz. Allí los esperaba otro clérigo vestido de blanco –que hacía de Ángel. Tres más que representaban a su vez a las tres Marías, con sus frascos de perfumes, se separaban del cortejo y avanzaban hacia el altar. Entre estos clérigos y el que interpretaba el ángel tenía lugar este diálogo sacado del Evangelio, el célebre *Quem quaeritis*?

Ángel.- ¿A quién buscáis?

Clérigos.-A Jesús Nazareno.

Ángel.- No está aquí, resucitó como estaba profetizado.

Los clérigos levantaban entonces el velo dejando ver el lugar vacío. Muestran dicho velo al pueblo gritando con alegría “Alleluia, resurrexit!”. Y mientras las campanas, mudas desde el viernes, repican gozosas, todos gritan este *Alleluia, resurrexit!*... Así, pues, pronto la secuencia anterior se hizo preceder de una escena previa en la que las Marías hablaban –regateaban- con el vendedor de perfumes, y más tarde se prolongó con los diálogos de Jesús resucitado con la Magdalena y con los discípulos de Emaús” (Oliva, 2005: 73).

Pocos especialistas se han atrevido a negar que esto sea teatro. En su puesta en escena convergen todas las características de la representación teatral, tal y como ha sido entendida en occidente desde la Grecia clásica hasta el advenimiento de las vanguardias, lo que incluye, entre otras cosas, la memorización de un texto literario base, la utilización de elementos decorativos o de utillería (*attrezzo*) y una distribución espacial confrontada. Pese a ello, es sumamente importante subrayar que la percepción que tenía el espectador de la época no escindía ese mitema del resto de los momentos constitutivos del rito:

“Todo parece indicar –y así se empieza a reconocer en la actualidad- que ni los autores, ni los actantes, ni el “*público*” del drama litúrgico percibían en él una manifestación teatral ajena a la dramaticidad propia de la liturgia, sino que lo entendían y sentían como una ceremonia más, engastada en el ritual romano oficial”. (Castro, 1997: 28 y 29).

L. Quirante (2001) reconoce que hablar del teatro medieval religioso es entrar en la problemática que plantean las dificultades de encontrar una definición que resulte satisfactoria. De hecho la clasificación como “drama” adjunto a la liturgia católica, procede de los estudios literarios realizados durante el siglo XIX. La noción de “espectáculo” ya era bien conocida en la cultura medieval cristiana, por lo que aquellas representaciones litúrgicas no pueden -no deben- ser consideradas “parateatro”, aunque sí, y esto es algo que pretendemos defender, “paralitúrgicas”. Al respecto no debemos pasar por alto que fueran

denominadas, de forma concreta y diferencial, *exempla*, palabra que eliminaba cualquier posible confusión. La complejidad del fenómeno abarca las *Visitatio Sepulchri*, los *Juegos de moralidades* – o *Moralidades*- ingleses, las *Consuetas* catalanas, los *Misterios* franceses y las *Laudi drammatiche* italianas. Es un hecho que tan diversa manifestación de expresiones parateatrales y paralitúrgicas gravitando alrededor de las más importantes conmemoraciones religiosas cristianas dificulta la diferenciación de sus características más propias. A ello se añade la variedad de grupos sociales implicados en los eventos, respondiendo el grado de participación de los mismos a muy diferentes motivaciones.

Un probable punto de partida podría plantearse con la pregunta de qué es lo que debemos considerar como teatro, en el sentido más exclusivo del término o, también, cuántas clases de teatro podemos encontrar en el extenso periodo medieval, porque, en esencia, esas representaciones, como acabamos de ver, sólo parcialmente “son” teatro. Al menos si lo contemplamos desde el punto de vista del oficiante o el del espectador de la época. En alguno de los casos resulta problemático decidir si son rito o drama y en otros la confusión se establece entre la ceremonia y la fiesta, pues el componente literario apenas adquiere relevancia frente al valor litúrgico o exultante de las escenificaciones. Quirante reproduce una cita de R. Warning, valorando la precisión de la misma:

“Los dramas religiosos –dice- son dramas rituales. Los actores actúan ante una congregación, pero a la vez son representantes de ella. El sentido cultural del papel que interpretan está marcado por su transformación del ritual en *performativo*. La interpretación de un papel es una especie de ejecución ritual; la ejecución ritual es la interpretación de un papel”. (R. Warning. Citado por Quirante, 2001: 266).

Es decir, que lo que visto desde el academicismo actual es teatro de carácter religioso para el fiel asistente a la Santa Misa era única y exclusivamente “ceremonia”. Como advierte L. Allegri:

“El sujeto eclesiástico promotor elabora la ceremonia con técnicas espectaculares (vestuario, tramoya, gestualidad, diálogo) porque lo que importa principalmente es

encontrar nuevas retóricas de comunicación para llegar al público de fieles. Y este es un principio al que la iglesia ya ha llegado desde hace tiempo, según el cual al pueblo, de otra forma que a los doctos clérigos, hay que dirigirse más con la evidencia de las cosas mostradas que con la retórica de las palabras”. (Allegri, 1992: 27).

Cabe preguntarse entonces dónde acababa el espectáculo de apostolado y dónde comienza el rito, porque nosotros disentimos de L. Allegri cuando éste determina, al finalizar su trabajo sobre los espectáculos medievales, que no “existe” el teatro medieval. El citado autor, profesor de historia teatral, cimenta sus afirmaciones en una indiscutible evidencia: El espectador coetáneo no tenía conciencia de lo que era un espectáculo dramático, algo que sí advertían griegos y romanos o el público del Renacimiento. De la misma forma, según expresa en otro de sus textos, esta vez recogido por L. Quirante, Allegri opina que los actores del drama religioso medieval no “representan”, sino que “repiten” (Quirante, 2001: 268). Pero el profesor Allegri no es el único especialista que niega semejante estatus a las obras mencionadas (Allegri, 1992: 30); A. Hermenegildo reconoce en ellas los aspectos teatrales, sin embargo considera que, al carecer de la necesaria dramaticidad, las mismas no constituyen lo que, de forma tradicional, hemos convenido en llamar “teatro” (Hermenegildo, 1994). Se podría argumentar además, lo que continuaría siendo totalmente válido, que las primeras representaciones castellanas, recitadas en latín, nunca alcanzaron el grado de desarrollo y complejidad que alcanzó el mismo tipo de teatro en Francia o en el levante español, pero semejante circunstancia no niega, por sí misma, su carácter litúrgico como tampoco la categoría teatral que estamos reclamando para el conjunto. Tal afirmación cobra fuerza, según nuestro criterio, con las obras posteriores, las que se sirvieron de las lenguas romances para transmitir a la feligresía las verdades de los Evangelios.

Por lo que a nosotros respecta, admitimos la exactitud de todas estas opiniones; no obstante habría que precisar ciertos matices que podrían rebatir semejante contundencia: El *Misteri d'Elx* es, indudablemente, una representación teatral, al tiempo que todo un espectáculo visual y sonoro. Según el testimonio de J. Orts Román, quien fue durante

muchísimos años cronista de la ciudad y dedicó parte de su vida a recoger de modo ferviente los aspectos escénicos y musicales que envuelven el *Misteri*, durante los ensayos previos a la puesta en escena la Virgen está representada por una imagen que reproduce la misma efigie que se custodia y venera en la Iglesia de Santa María, lo que significa que no se trata de la “verdadera” Virgen sino de una copia. Además, el texto no se canta completo, sino por fragmentos que se van alternando según dictamine el calendario concertado. Sin embargo, durante la *Vespra*, que se celebra el 14 de agosto y la *Festa*, que transcurre al día siguiente, la estatua auténtica es integrada a la ceremonia y el texto es interpretado en su integridad litúrgica. Por lo tanto, lo que hasta ese momento había sido ceremonia se transmuta, durante esos dos días, en rito litúrgico de carácter sacro. Esto es así porque los fieles que en fechas tan señaladas acuden a la Basílica lo hacen para “participar” de forma activa en la celebración de una misa que, conmemorando la gloriosa Asunción de la Virgen, agrega la particularidad de “oficiarse” como espectáculo. Y ello no le resta, en ningún sentido, valor canónico (Orts, 1999. Pedraza, 1995). Del mismo modo, el hecho de que los sacerdotes, durante las representaciones medievales, utilizaran mantos para recrear con cierta verosimilitud el instante sublime en el que las tres Marías realizaban la *Visitatio* al Santo Sepulcro no anulaba, ni siquiera disminuía, la importante circunstancia de que en ningún momento, como bien señalan C. Oliva y F. Torres, tan ocasionales actores pretendieran disimular que eran sacerdotes (Oliva y Torres, 2005: 74). En efecto, aquellos religiosos “ilustraban”, de forma didáctica, circunstancialmente y en el importantísimo contexto de la liturgia celebrada, uno de los momentos más sublimes de la Historia Sagrada, como es, sin duda, el de la Resurrección del Cristo.

Es evidente que las composiciones ideadas por aquellos religiosos nunca pretendieron “imitar” la liturgia, porque lo que único que les interesaba era impulsar la oración y la devoción; si bien es cierto que los promotores de aquellas ceremonias en ningún momento sospecharon que las formas que les estaban confiriendo acabarían por introducirlas en el universo teatral. Y semejante posibilidad ni siquiera podía ser planteada en el horizonte de comprensión que alcanzaban sus feligreses. Valorarlo de modo tan críticamente concreto es algo que hemos podido hacer nosotros con posterioridad, gracias a las competencias literarias y estéticas que nos ha ido proporcionado el tiempo. Es precisamente esta

competencia facultativa la que nos permite ver ahora que aquellos dramas litúrgicos carecían, inicialmente, de conflicto escénico. Y que su tratamiento es “histórico” en el sentido de que no se buscaba la representación de determinados momentos perdidos, antes bien se pretendía hacer revivir entre los asistentes algo que permanecía totalmente vivo en la fe. En el drama litúrgico falta, asimismo y si es que se quiere porfiar en ello, la seducción con que todo actor pretende ganarse al público, además del sentido lúdico inherente a todo juego teatral, la reducida pasividad a la que se ve sometido normalmente el espectador o la momentánea pero alienante pérdida de identidad comunitaria en favor de la relación que el aquí y ahora de las representaciones teatrales establece con el espectador.

E. Castro (1997) señala que el tejido musical y literario de aquellas piezas era, básicamente, litúrgico y, a pesar de ello, estamos hablando de unas ceremonias cantadas en las que varios personajes intercambiaban unos diálogos, los clérigos debían interpretar sus papeles a partir de un texto preexistente y el espacio de la representación era lo bastante adecuado para que la misma fuese presenciada por la totalidad de los asistentes. Por añadidura, dicho espacio podía ser transformado mediante pequeñas sugerencias escenográficas que ayudaban a situar su transitoria ubicación en otro lugar o en otro tiempo. Además, la representación teatral conseguía aunar en el espectador el sentimiento religioso y la emoción poética que promueve toda obra artístico-dramática, lo que, en definitiva, propiciaba su confirmación dogmática. Pero, sobre todo, el esfuerzo realizado por los actantes tenía un objetivo muy determinado, convencer a su público. Estamos hablando, por tanto, de teatro litúrgico o, también, de drama litúrgico, es decir, de un teatro muy concreto que corresponde a un momento histórico de la evolución que ha seguido la historia de la puesta en escena. Su especificidad le concede la categoría de género, pues posee características precisas y diferenciales debido a las originales circunstancias históricas que incidieron en su desarrollo.

Que textos divulgativos especializados se permitan calificarlo como “metaceremonia” contribuye, a nuestro entender, a establecer una ambigüedad terminológica que en nada ayuda a valorar en toda su dimensión la importancia que los aspectos teológicos y culturales adquirirían durante semejantes representaciones. Y la confusión es mucho mayor cuando los

términos “parateatro” y “paraliturgia” se utilizan de forma alternativa sugiriendo, de modo tácito, que el uno es sinónimo del otro, lo que se hace, como hemos podido constatar, con más frecuencia de la que sería deseable. En cuanto a la afirmación de si los actores “repiten” o “representan” sus papeles –y es precisamente aquí donde no compartimos la visión de Allegri-, la evaluación de un mecanismo mental que pertenece a los aspectos más íntimos del intérprete es algo que admite tantas discusiones como métodos interpretativos han propuesto los pedagogos teatrales a la hora de abordar con éxito la apropiación del personaje. Hemos trabajado con actores profesionales de reconocido prestigio que ensayaban sus papeles frente a un espejo. Y entre las técnicas de interpretación propuestas por L. Strasberg y las que propuso Bertolt Brecht, por poner dos de los muchos ejemplos disponibles, hay enormes diferencias. El propio Stanislavsky descubrió, según reconoce en sus memorias (Stanislavski, 1985: 70), que el grado de implicación que el actor asume con el personaje que interpreta no garantiza ningún resultado. Cada actor sabe, por sí mismo, cuándo repite y en qué momento interpreta; sea como fuere, en última instancia, es esta una cualidad que no tiene por qué percibir el espectador.

Dado que uno de los objetivos planteados en la introducción al presente trabajo consistía en clarificar la terminología implicada (pág. 14) cabe determinar qué es exactamente el teatro o drama litúrgico. Está muy claro y, de hecho, lo venimos expresando: Toda recreación escénica, que, partiendo de un texto –guión- previo, se incorpora a la ceremonia religiosa como parte integral de la misma. La definición excluye, naturalmente, el teatro hagiográfico, extraordinariamente abundante, que recrea la vida y milagros de los santos, también los Autos Sacramentales o los dramas de Navidad y de la Pasión. A pesar de que los textos de todas estas obras parecen inducir, a través de la vivencia religiosa y en mayor o menor medida, la ascesis de perfeccionamiento espiritual estaríamos hablando aquí de teatro religioso, porque ninguno de ellos posee la entidad litúrgica que transformaba los *exempla* en un elemento más del rito.

Utilizaremos un ejemplo contrario para confirmar lo expuesto: *El Güegüense*, posee la particularidad de hallarse inscrito, única y exclusivamente –al menos hasta el momento- en el marco de una celebración religiosa y sus representantes no son actores sino devotos

promesantes del santo, por ende, deudores de algún favor recibido. El sentido del texto -y por extensión el del autor anónimo que lo compuso- dista mucho de tener alguna vocación catequista o moralizante; antes se debe afirmar todo lo contrario; de hecho, las únicas alusiones religiosas que recogen los diálogos que intercambian los personajes se hacen a título de salutación: “Alguacil: ¡*Ruego a Dios lo guarde! Señor Gobernador Tastuanes. Gobernador: Ruego a Dios le dé buenaventura, noble caballero, Capitán Alguacil Mayor. ¿Cómo le va?*” (Cuadra, 1968-69: 62). Los dos primeros condicionantes anteriormente enunciados son los que nos reafirman en la intención de defender la pertenencia de la pieza teatral nicaragüense a un tipo muy especial de teatro, el paralitúrgico. Entiéndase bien que descartamos, por absurda, la posibilidad de que nuestra hipótesis pudiera ser mal interpretada traduciendo el adjetivo “paralitúrgico” como “religioso” o “litúrgico”. La amalgama de danzas que acompañan la obra teatral durante la celebración de los festejos (el Baile de las Inditas, El viejo y la vieja, el Baile del Gigante o Los Negritos), salvo, tal vez, la danza del Toro Huaco, hace mucho tiempo que perdió el nexo de conexión que las mantenía unidas a las fiestas patronales, sin que semejante disyunción sea óbice para que todas ellas coincidan en los espacios designados, *ex profeso* para tal fin, durante las fechas señaladas.

Lo anterior, unido a la ausencia de elementos que configuran el teatro *per se*, sitúa los hechos escénicos aludidos –nos referimos a las mencionadas danzas- en la categoría del parateatro, al igual que sucede con las fiestas de toros, el circo y los desfiles o pasacalles, mucho más cercanos al espectáculo que al teatro. Porque todas estas manifestaciones escénicas gravitan en la “órbita de lo teatral”, feliz expresión acuñada por Díez Borque, quien, a nuestro entender, es el autor que mejor ha definido el múltiple fenómeno parateatral. Díez reconoce que en la variedad de manifestaciones escénicas que supone el término hay una escala que va “de la confusión a la perfecta delimitación de teatro y fiesta, con una rica pluralidad de posibilidades intermedias” (Díez, 1988: 49). La mayoría de ellas exige la especial capacitación del actante al tiempo que se ejecutan para el disfrute de un posible público, lo que las sitúa en un plano de exhibicionismo muy similar al que detenta el teatro. Semejante similitud propicia que, con frecuencia, algunos de estos espectáculos incorporen o utilicen lo que, en principio, debieran ser recursos y propiedades particulares

pertenecientes a los otros medios. Todo ello nos invita a compartir, sino textualmente, el sentido completo de los términos utilizados por L. Quirante: El filólogo denomina “fenómenos espectaculares” (2001: 229) lo que para nosotros son, y así lo venimos enunciando desde el principio, “hechos escénicos”, pues, como el mismo autor pondera, la recurrente palabra “parateatralidad” ha servido para que los especialistas de las artes escénicas designen, o, mejor, designemos lo que “parece” teatro pero que, sin embargo, es otra cosa bien diferente.

Tanto en el caso de las liturgias como en el del teatro los sistemas de significación utilizados pertenecen a códigos semióticos similares, lo que nos lleva a presumir que ni el ritual litúrgico es totalmente religioso ni la ceremonia teatral es totalmente laica. A ello se añade que el teatro occidental, en cuanto fenómeno de comunicación masivo desligado de la religión por la propia religión, si bien ha sido incluido en las categorías de lo cultural, lo hace desde premisas muy próximas al ocio. Todo esto viene a confirmar que la dramaticidad teatral sobrepasa el ámbito meramente escénico, probablemente como resultado de los múltiples sistemas sémicos que se encuentran a su disposición (trece según la enumeración propuesta por Kwozan para establecer la semiología teatral):

“Más que una nueva ciencia o un campo virgen de estudio, la semiología teatral se presenta, en su más amplia acepción, como una propedéutica y una epistemología de las “ciencias del espectáculo”, una reflexión sobre la relación entre un proyecto dramático y una realización escénica”. (Pavis, 1988: 447).

M. Sito había definido como “mimema” a la unidad teatral mínima y esencial cuyo valor es variable al encontrarse al servicio de las diferentes funciones para las que sea requerida. La unión de los mimemas, según Sito, constituyen la obra teatral:

“Pero también se encuentra en la vida cotidiana, en los ritos, en los mitos, en distintos géneros literarios, etc. Es unidad esencial porque sin él no hay teatralidad. Primaria porque puede desarrollarse y asociarse a otras. Y mínima porque si se puede dividir, se trata no de un mimema, sino de varios, y porque no acepta, cuando

se ha reducido a su verdadero ser, que se le quite ningún elemento, ya que quedaría o desprovisto de sentido teatral o incompleto sin cumplir la función prevista.” (Sito, 1987: 33).

En la misma línea Díez Borque había señalado que los espectáculos teatrales se enriquecen con elementos considerados habituales en sus estructuras, tales como la música, la danza o las marionetas, pero que también se dan otro tipo de espectáculos coincidentes con el teatro, en cuanto que son representados para el público asistente que interviene en el acto de una forma totalmente pasiva, pasando a señalar algunas de las prácticas performativas que habíamos enunciado al inicio:

“... todo se complica al internarnos en los terrenos de la fiesta, el rito, el mito visualizado, en los que puede darse una participación lúdica, profundamente inversora, o motivada e impuesta por altos ideales (procesiones y ceremonias), e incluso puede producirse la pura y simple contemplación, aunque las razones sean distintas. Hay una variada escala, de la confusión a la perfecta delimitación de teatro y fiesta, con una rica pluralidad de posibilidades intermedias”. (Díez, 1988: 49).

A continuación el autor utiliza el término “parateatro” para designar todas aquellas representaciones de carácter festivo cuya organización altera la estructura, función y sentido de los elementos que intervienen en el hecho teatral. Díez Borque insiste en que la supresión o devaluación del texto modifica sus valores literarios y reorienta los valores estéticos e ideológicos (Díez, 1988: 49-53). Sin embargo, todas ellas siguen manteniendo la frontera que, desde algunos enfoques antropológicos, se ha acordado para delimitar el espacio de las manifestaciones religiosas; así, frente al espacio de la *commemoratio* se encuentra el lugar reservado para los espectadores.

Un buen director de escena sabe que todo espectáculo, a despecho de las categorías, posee una potencia interna que habla con más fuerza que las propias palabras vertidas en él y que el concepto de puesta en escena abarca todos y cada uno de los sistemas sígnicos empleados por la casi totalidad de los eventos. Esto es algo que, de alguna manera intuían

los encargados de las ceremonias reales, los artesanos gremiales a cuyo cargo estaban las fiestas del Corpus Christi y los autores responsables de organizar los Autos Sacramentales. Los primeros de los fastos relacionados, adscritos a la corona, eran concebidos en su totalidad como una inmensa representación teatral que integraba a su vez elementos más propios de la mascarada y cuyos requerimientos espaciales afectaban en muchas ocasiones a la ciudad entera, ajustando por tanto el espíritu que los impulsaba a una mecánica de ejecución cuya difusión propagandística se encontraba adscrita a intereses políticos y religiosos que repetían los mismos esquemas de la cabalgata triunfal romana. De hecho este tipo de espectáculos eran, en sí mismos, “la política” y “la religión”, sin por ello dejar de ser al mismo tiempo “teatro”.

P. M. Cátedra relata con detalle las fiestas de coronación de Fernando de Antequera, en el año 1414: Se impone la etiqueta y toda la procesión está repleta de elementos simbólicos que expresan los fundamentos ideológicos del monarca. Con posterioridad a la misa de coronación el rey presencia dos espectáculos teatrales ofrecidos por los zaragozanos. Y con posterioridad el rey llega hasta la Aljafería y come a la vista del numeroso público que lo observa. Sus hijos, siguiendo la costumbre, se disfrazan de coperos, trinchadores, etc. para servir al padre, estipulando de esta forma quién vertebraba la fiesta. Al igual que los príncipes, los nobles desempeñan papeles interpretados. Al ritmo de los platos servidos la complicada maquinaria construida para el evento pone en movimiento una escena asuncionista: Ángeles, querubines, las siete virtudes frente a los pecados capitales y hasta el mismo Dios Padre. Unos entremeses se intercalan con la acción principal, la primera comida de Fernando de Antequera como nuevo rey coronado. El juego planteado deja espacio para una silenciosa conversación entre el rey y Dios. El banquete finaliza con el *Te Deum laudamus* (Cátedra, 1992: 38 y 39). Los festejos conmemorativos de este tipo son frecuentes en el mundo medieval. Sobre ellos han escrito J. Oleza, E. Rodríguez Cuadros, R. Maestre o C. Oliva.

Evidentemente, en el caso referido, nos encontramos ante una puesta en escena concebida como espectáculo, pero cuyos elementos integrantes obedecen a diferentes necesidades, todas ellas muy evidentes. En un primer nivel podríamos situar las

representaciones teatrales propiamente dichas: Los entremeses –*juegos* los llama el cronista-. Se trata de una convención ficticia donde absolutamente todos los elementos responden una irrealidad momentánea. En esta irrealidad momentánea se encuentran los cómicos junto el resto de actores que interpretan los papeles angelicales, a las virtudes y pecados y al mismo Dios Padre, que si bien mantiene un contacto directo con el rey la acción se encuentra supeditada, como el resto del espectáculo, al interés propagandístico que impregna enteramente la ceremonia. El objetivo de estas representaciones es distraer, por lo tanto responden, casi en su totalidad, a motivaciones inocuamente lúdicas, lo que no sucede con la suma complejidad alcanzada en el evento. En un segundo nivel se encuentran los hijos del rey y los nobles; liberados de sus roles habituales el papel que representan no deja de ser una conculcación a sus derechos y personalidad mediante un disfraz que socialmente los degrada. En el plano superior, separado del resto, exhibido pero no interpretado, se encuentra el rey asumiendo de hecho y por derecho el único papel que le corresponde.

L. Abel define el metateatro como un género teatral en el que se encuentran contenidos los elementos teatrales. P. Pavis amplía la descripción de Abel:

“No es necesario –como para el teatro en el teatro- que dichos elementos teatrales formen una obra interna contenida en la primera. (...). *Metateatro* designa, por otra parte, no un tipo o un sentido de obra sino una propiedad fundamental de toda comunicación teatral”. (Pavis, 1988: 309 y 310).

Nosotros consideramos que el metateatro surge por la necesidad que tiene el teatro de hacer su propia disección escénica replanteándose a sí mismo a través de un juego de espejos con el que se direcciona. Es este juego de espejos, a la manera de las muñecas rusas, lo que nos lleva a considerar metateatro los dos primeros niveles de representación descritos, aún a pesar de que en el segundo nivel muchos de los “actores” pudieran discrepar, íntimamente, de la puesta en escena. En ambos casos se trata de “teatro dentro del espectáculo”, puesto que el plano superior, ocupado por el rey, permanece en todo momento sujeto a la realidad y ajeno a toda posibilidad ficticia. Y si bien toda la puesta en

escena obedece a las prerrogativas del “espectáculo” es en este tercer nivel, que incluye el resto de actividades consustanciales pero paralelas al evento, tales como la procesión o la misa, donde la ausencia de ficción opera sobre el mismo dotándolo de propiedades distintivas, es decir “parateatrales”. Porque, por lo que respecta a la figura del rey, lo que parece teatro en realidad no lo es.

A propósito de la especificidad del término, en el año 1994 se celebraron en Almagro las XVII Jornadas de teatro clásico cuyo tema central se articulaba en torno a *Los albores del teatro español*. En las jornadas, que comprendieron cuatro días, participaron intelectuales como J. A. Quintana, E. Llobet, J. P. Aguilar o C. Oliva. En las notas preliminares a las actas publicadas al año siguiente los participantes reconocían la confusión de territorios que entraña especificar actividades de índole diversa pero, que por otro lado comparten muchos de sus presupuestos:

“Con contadísimas excepciones, las comunicaciones y conferencias se centraron en los orígenes próximos [*se están refiriendo, naturalmente, a los orígenes del teatro español*]. Desde los festejos de la baja Edad Media, desde la poesía de cancionero y sus posibles valores dramáticos, avanzamos hacia la configuración del espectáculo teatral y su relación con manifestaciones conexas: invenciones, desfiles, procesiones y otras varias actividades cortesanas. Naturalmente la polémica sobre los límites del teatro y lo parateatral no nos condujo a un acuerdo, pero sí a definir, a perfilar las distintas formas y maneras de concebir esta cuestión. (Pedraza, 1995: 5).

Veinte años después el abuso que se está haciendo de la palabra amenaza con diluir en la ambigüedad el significado de la misma, hasta el punto de volverla incapaz de referirse a nada concreto. Pero uno de nuestros propósitos es lograr una definición del mismo que se ajuste a tan diferentes expresiones escénicas, tarea necesaria si pretendemos demostrar que los textos teatrales abordados en este trabajo –al menos, dos de ellos- son paralitúrgicos.

Decía Eugenio Barba que para una cultura es esencial producir significados, si no los produce no es una cultura (Barba, 2005); el verdadero sentido de los ceremoniales pasa por

la interpretación de sus símbolos de lo contrario se mostrara vaciado de contenido, de ahí la importancia que en el ritual, sagrado o antropológico, adquieren las significaciones semánticas. El fenómeno de connotación descrito por Kowzan encadena significados y significantes de los signos cuyas propiedades funcionales posibilitan la lectura simultánea e inmediata de todos ellos a través del referente. Kowzan defendía la escisión entre los signos naturales, de categoría universal y los artificiales cuyo significado dependía del contexto colectivo de acogida (Kowzan, 1997).

La escenografía, la iluminación –aún la de procedencia natural, como ha sido en el caso del teatro hasta la utilización de los espacios cerrados- o los actores forman parte de la unidad superior que constituye toda puesta en escena. Si determinadas prácticas escénicas adoptan las formas teatrales ello se debe a que en el teatro el signo se muestra al límite de sus posibilidades expresivas, es decir en toda su intensidad y variedad porque el escenario, que no se remite ni mucho menos a los espacios concebidos a “la italiana”, lo transforma todo en signo transfiriéndole, por lo tanto, un significado. Cualquier incidente imprevisto será integrado a la cadena de signos modificando, en la mayoría de las ocasiones, los mensajes originales. De hecho, tal y como apuntaba Kowzan, no hay sistema de significación ni existe signo alguno que no pueda ser incluido en el mensaje escénico. Por antonomasia los signos teatrales adquieren una relevancia significativa mucho más manifiesta que en cualquier otro contexto, hasta el punto de que Díez Borque afirma, con razón, que el boato que desplegaban las fiestas del Corpus barrocas utilizaba elementos simbólicos y alegóricos cuyo sentido escapaba, en la mayoría de las ocasiones, a la comprensión de los espectadores (Díez, S/F: 27). Algo parecido ocurría en los abarrotados corrales de comedias durante la misma época; las recurrentes alusiones mitológicas que se hacían en los textos sólo eran apreciadas por una minoría culta que dominaba las fuentes. Pero nada de esto restaba importancia a las representaciones porque la totalidad del espectáculo se transmitía a través del referente.

Y es que el escenario potencia, define, reorganiza y proyecta. Es esta cualidad expresiva del teatro lo que la iglesia y el poder, en el caso que nos ocupa, ha buscado de manera más o menos consciente pero siempre intencional:

“Lo que da sentido a los signos es lo que yace detrás de ellos. Esto es muy difícil de aceptar para la mente del siglo XX, porque nuestro terror a lo indefinible nos ha llevado a creer que cualquier conducta humana ha de proceder forzosamente de un condicionamiento, genético o social. El teatro, no obstante, existe para abrirnos a una visión más amplia. (Brook, 2003: 190-191).

Las liturgias se apoyan en formas escénicas paralelas desprendidas del núcleo ceremonial central. Algunas de estas formas escénicas, lo estamos viendo, son expresiones teatrales de carácter ritual. A su vez hay formas no canónicas de representación vinculadas con el ritual religioso, en este caso sería más propio hablar de representaciones paralitúrgicas. Así ocurre, por ejemplo con las crucifixiones del Viernes Santos en Filipinas o con la procesión de los borrachos que conmemora la festividad de Santo Domingo de Guzmán en Managua. En ambos casos la propia iglesia católica desaprueba tales prácticas e incluso no faltan autores que las cotejan de “subversivas” (N. Theodore Schwartz y M. Jamieson), pues ambas formas constituyen la exacerbación del rito. En estas celebraciones los auxilios solicitados durante el transcurso del año anterior son pagados mediante la autoflagelación y el peregrinaje, pero según el concepto que la religión católica tiene sobre este tipo de peticiones los favores se pueden obtener mediante suplicas ordenadas conformes con el ritual y con los presupuestos cristianos.

No pretendemos analizar el fenómeno, estos son meros ejemplos ilustrativos de otras muchas manifestaciones culturales, generalmente de origen sincrético, que se acogen con frecuencia al entorno de las fiestas religiosas. Por la confluencia de elementos, más propios de la escenificación y del teatro, y por su vinculación con las prácticas de devoción podemos considerar este tipo de manifestaciones como “paralitúrgicas”. Y son paralitúrgicas porque adoptan las formas y adecúan sus lenguajes y discursos a los elementos integrantes de la celebración ceremonial o del ritual que las propicia y si bien la parte material perceptible o significativa de los signos externos pertenecen a ese entorno semiológico los significados han cambiado su valor conceptual transformando el referente. De hecho, al margen de la consideración que hacia ellas mantiene la Iglesia, todo signo

vinculado al ritual religioso se encuentra relacionado con los aspectos hieráticos y místicos del mismo, con lo que cabe que este tipo de actividades puedan ser calificadas como “teatrales” pero considerarlas “teatro” sería someterlas a una degradación que les niega toda vinculación con el misterio. Esto es algo, para nosotros básico, que venimos defendiendo desde que iniciamos el presente capítulo.

Si admitimos lo anterior, por extensión, se comprende que las formas escénicas tradicionales americanas que vamos a tratar son mucho más que meras representaciones teatrales y que su valor excede, con mucho, el literario, pues se originan en el núcleo central del hieratismo misterioso que caracteriza al rito. Emblemas paradigmáticos de una cultura extinta el parateatro indígena que las acompaña sigue reivindicando una identidad perdida o que está a punto de perderse de forma definitiva. Como tendremos ocasión de comprobar, en alguno de los casos el compromiso que realizan los actores va mucho más allá que el que se considera necesario para abordar toda representación teatral, si no tanto en sus formas aparentemente anárquicas sí en el espíritu. Estructuralmente estas obras se alzan contra el modelo teatral que se exhibe predominante en los escenarios occidentales, relegando la palabra a un tercer o cuarto término pues su principal lenguaje surge de los elementos específicamente teatrales sin que por ello admitan otro tipo de clasificación que el que le corresponde, el de “teatro”. La significación de estos elementos se incrusta en un doble ámbito de presupuestos, presupuestos ambos ligados a las esferas religiosas: Por un lado respondiendo a una esfera precolombina y ancestral y por otro a una esfera de motivos coloniales y católicos.

Las circunstancias externas han transformado sus mensajes encriptándolos en jeroglíficos que, como mensajes metafísicos, trascienden el plano de lo cotidiano para rememorar olvidados territorios míticos en el intento de devolver a sus sociedades una condición primigenia perdida, lo que se traduce en una permanente reafirmación de la herencia cultural a través de un pactado y, al mismo tiempo, desconcertante compromiso espiritual. Esta dependencia que las sitúa de forma permanente entre el pasado y el presente las transmuta, al igual que sucede con la relación obligatoria que deben mantener entre lo antropológico y lo artístico. En ellas el “teatro” abarca apenas el plano textual, plano

estructurado y ajustado a esta forma literaria. Y es por tan circunstancial pero definitivo aspecto que las podemos clasificar, sin riesgo a errar, como teatro de texto, concebido para ser representado; porque, por supuesto, son innegablemente teatrales pero, insistimos en ello, son “otra” forma de entender y de hacer teatro.

Las ceremonias ritualistas que recrean se encuentran impregnadas totalmente de lo indígena y mestizo, lo que las encamina por una vía cuya concepción escénica corre paralela al hecho teatral endémico, aunque realizado y percibido de una forma históricamente “flexible”. De este modo sus procedimientos vienen a enriquecer tanto los procesos teatrales ortodoxos como las sistematizaciones rituales ligadas al contexto católico porque, insistimos, los representantes no son actores, son promesantes cuyo sentido último los vincula con los aspectos sagrados del ritual indígena y católico. Expresión formular adscrita a un referente, sus códigos cinéticos y gestuales nacen, como diría Artaud, de una “anarquía organizada”. El motivo de la representación no es interpretar frente al público una obra ensayada con el objetivo de transmitir un mensaje, sino pagar una promesa y mantener viva una tradición. Por lo tanto la agitación emocional no procede del hecho de presentar el trabajo de una forma estéticamente acorde, sino todo lo contrario; claro que, dadas las circunstancias descritas, esto resultaría extraño y fuera de lugar.

La preparación de los actores no requiere técnicas interpretativas y sería ridículo pretender aplicarlas. Entre otras cosas porque no les preocupan los resultados externos sino el compromiso presencial que han adquirido con la dualidad ritual que venimos señalando. No importa que las piezas se representen en su integridad o que falte uno de los actores del elenco, ni que uno de estos se salte parlamentos. La verdad teatralizada aquí no es una verdad actoral sino tribal y religiosa. Incluso el espacio de la representación no se articula como en la inmensa mayoría de espectáculos escénicos, sino en torno al propio grupo que lo va acotando de forma centrípeta. Sin conocimiento de las reglas antoinianas, que el visionario director francés impuso en el *Théâtre Libre*, el concepto de “cuarta pared” actúa en el sentido total y absoluto de la expresión. De ahí la decepción del espectador aficionado o neófito cuando se desplaza ex profeso para presenciar las representaciones; numerosas veces hemos podido escuchar sus quejas cuando no puede escuchar el texto o siente que le

han arrebatado el privilegiado estatus que le confieren los espacios teatrales al uso. Y de nada le sirve pedir una explicación racional porque la puesta en escena no obedece a un modelo oficial ajustado por el pensamiento crítico.

Este tipo de espectador, que supone la inmensa mayoría del público asistente occidental, contrariado, apenas percibe la ejecución de unas coreografías básicas y la exhibición de unos trajes coloristas, desgastados, pretendidamente exuberantes y cuyo sincretismo estilístico atenta contra el tan esperado exotismo. Porque las obras aludidas, reducidas a esos niveles, son sólo una de las muchas manifestaciones –y no precisamente las más atractivas- que se desenvuelven simultánea y anárquicamente en el entorno de la fiesta. Por tanto, la heterogeneidad de estos fenómenos escénicos admite multitud de enfoques que dificultan su clasificación, pudiendo ser agrupados en diferentes categorías, todas ellas ambiguamente correctas. J. Cid y D. Martí lo denominan *Teatro indio precolombino* (1964), para nosotros, sin embargo, se trata de teatro paralitúrgico amerindio.

CAPÍTULO II

Hispanoamérica, la adaptabilidad como sistema de resistencia indígena

2.1 La religiosidad en el área de nuestro estudio

Afirmaba Bronislaw Malinowski (1975) que no existe pueblo, por primitivo que sea, en el que no se practique algún tipo de religión o de magia. Para Willigis Jäger la religión es el “testimonio de una experiencia, y éste será diferente según la cultura y la época en que tuvo lugar la experiencia. Ese es el motivo de que existan diferentes religiones” (2005: 59). En el Diccionario filosófico impreso por la Editorial de Literatura Política de Moscú se considera que la religión es una “forma específica de la conciencia social, cuyo rasgo distintivo es el reflejo fantástico en la conciencia de los individuos, de las fuerzas externas que dominan sobre ellos, reflejo en el cual las fuerzas terrenales adoptan la forma de extraterrenales” (Razinkov, 1984: 371). Sin embargo para M. Eliade “lo «sagrado» es un elemento de la estructura de la conciencia, no un estadio de la historia de esa conciencia (1999: 17). La antropología materialista defiende que la observación de los fenómenos físicos naturales y su falta de explicación fueron los factores que favorecieron la creación de las cosmogonías divinas; de estar en lo cierto los diferentes panteones celestiales repartidos por todo el mundo no serían otra cosa que la personificación de esos fenómenos.

En el supuesto caso de que los dioses procedan, en primer lugar de la admiración o del desconcierto y, posteriormente, de una elaboración metafórica que intentaba darles algún sentido, la investigación filológica o etimológica pasaría entonces a ser la herramienta más indicada para rastrear estos orígenes (J. Ries, 2008). Émile Durkheim (1992) defendía que la religión no es algo que el hombre primitivo inventa frente a acontecimientos que escapan a su nivel de comprensión, antes bien es un fenómeno necesario producido por la propia interacción social de los individuos que la idean y que proyectan sobre los dioses y sus estancias celestiales el ideal de una estructura social. Así, los relatos religiosos registrarían toda aquella información considerada importante confiriéndoles cualidades incontestables. Partiendo de un escepticismo absoluto J. Bergua asegura que la religión perfecta es la que ofrece una moral perfecta y todo lo demás, “ritos, prácticas, mitos y leyendas a los que sólo la *fe* presta una *verdad* y una autoridad de que sin ella carecerían, es secundario, circunstancial, falso, caduco”. (1964: 519); otros enfoques aún más extremos -Crawley, Van Gennep y Jane Harrison- ven en la fe religiosa el producto de una orfandad emocional

provocada por la incertidumbre (Bergua, 1964). Y es que, como Frazer se lamentaba, es difícil encontrar algún asunto en el que se pueda diferir tanto como cuando se trata de definir qué es la religión (1997: 76). Tan difícil como aislarla de la magia; de hecho en el núcleo de toda religión se oculta algún rescoldo mágico. El profesor Maspero ya había señalado que no debemos “*asociar al concepto de magia la idea degradante que casi inevitablemente acude a la mente moderna. La antigua magia era el verdadero fundamento de la religión*” (Frazer, 1997: 79). Dicha opinión es compartida por L. W. Morgan (1987: 79) y por Malinowski (1975: 5), por lo que es muy posible que sobre el problema incida un importante obstáculo:

“Desafortunadamente no tenemos a nuestra disposición una palabra más precisa que el término *religión* para describir la experiencia de lo sagrado”. (Eliade, 1999: 7).

Sin ánimo de entrar en más polémicas nosotros, después de cotejar las diferentes propuestas, consideramos que la religión es la articulación de una experiencia genuinamente espiritual, intuitiva o no, cuya práctica se adecúa e integra al resto de valores culturales que la acogen. Por tanto, cualquier variación introducida repercutirá sobre el resto de los aspectos comprendidos modificando, aunque sea levemente, los presupuestos que habían configurado esa identidad cultural. Uno de los ejemplos más claros lo encontramos en la sustitución que afectó a los dogmas religiosos indígenas, cuyos referentes importados, aparentemente similares – y por tanto asimilables-, eran radicalmente distintos. De forma programada los aleccionados misioneros procedieron a prohibir y erradicar con contundencia todo símbolo o práctica tribal o imperial religiosa, por otro lado vacías ya de contenido una vez eliminadas las jerarquías a las que servían. Los cronistas nos han dejado numerosos relatos dónde se describe el multitudinario fenómeno que supuso en América la conversión a la fe católica de la población aborigen; si bien es cierto que dichas conversiones, unas veces voluntarias y otras forzosas, en muchas ocasiones apenas duraban el tiempo que los invasores se mantenían en las comunidades indígenas:

“Y por fée de aquel escribano que dixe el concejo de Granada paresce y ví asignado que avia este padre reverendo Fr. Francisco de Bobadilla, provincial de la Orden de Nuestra Señora de la Merced, bapticado de hombres, mugeres e niños en la provincia de Nicaragua veynte é nueve mil é sesenta y tres personas en espacio de nueve días... (Oviedo, 1976: 15).

A tan conflictiva transformación apenas pudieron sobrevivirle formas religiosas difusas que, arraigadas en sus ancestrales ritos paganos, se fueron permeabilizando de un sincretismo confuso que tendía a diluir toda su original autenticidad. Actualmente estas formas religiosas se han transformado en tolerantes prácticas ceremoniales -bastante imprecisas, esta es la verdad- cuyas liturgias se benefician de unas medidas protectoras con las que se trata de recuperar, a nuestro entender inútilmente, la singularidad perdida. Afirmamos lo anterior porque, durante una representación del *Rabinal Achí* realizada en honor al embajador noruego en las afueras de la misma población, pudimos comprobar – contamos con el testimonio gráfico que preservaron las fotografías- cómo la encargada de purificar a los presentes mediante un sahumero de incienso ahumaba a la concurrencia vestida con elementos tradicionales indígenas al tiempo que musitaba una oración -según me confesó con posterioridad- en la que invocaba que el Espíritu Santo y los antiguos dioses mayas del lugar nos asistieran.

Hasta el momento de la permeabilidad, copiosos imaginarios míticos habían dado origen a un conjunto de concepciones anímicas, psíquicas y espirituales en las que, posteriormente, desembocaban los diferentes universos mágico-religiosos que encontraron los españoles, universos que, de alguna manera, siguen estando presentes en el acontecer diario del continente. A. Recinos, en su introducción al *Memorial de Sololá*, testimonio literario guatemalteco de carácter prioritario, detalla los tres grandes grupos literarios que nos han dejado las fuentes indígenas de este país: Los textos mitológicos, los textos históricos y los textos de “Probanza de posesión de tierras”. Tal como su nombre indica estos últimos textos son documentos con “cierta” validez jurídica redactados ante la angustiosa necesidad de demostrar a las autoridades españolas el derecho a la posesión de sus antiguas tierras:

“Estos títulos, en su afán de demostrar el derecho de propiedad, a menudo recurren a narrar pasajes mitológicos y, con más frecuencia, acontecimientos históricos que de alguna manera tienen vinculación con la defensa de las tierras de que se trate”. (Recinos, 2007: X).

Cuando se conoce la realidad territorial americana no sorprende el hecho de que los litigios territoriales tengan plena vigencia en el acontecer diario; esto es algo que se puede constatar de forma permanente en los periódicos nacionales de todos y cada uno de los países. Porque la dependencia que la población indígena tiene de la tierra es total. Durante una representación del Rabinal Achí, tuvimos ocasión de hablar con un *j-meno' ob*, es decir, con un experto en rituales mayas, quien nos explicó, después de verter múltiples libaciones en el suelo buscando la direccionalidad de los cuatro puntos cardinales, que hay que cuidar la tierra porque dependemos de ella para vivir; para este *j-meno' ob* es la propia Tierra la que exige ese trato. Y es que el sentimiento sagrado de territorialidad por parte de la población indígena americana permanece totalmente vigente, manteniéndose vivo en la memoria tradicional y religiosa de unos relatos -escritos u orales- que luchan por sobrevivir a la práctica aniquilación de esa memoria.

De esta forma la mitología y, especialmente, las conceptualizaciones simbólicas tratan de defender y, sobre todo, recuperar, una legitimidad cuya sacralización abarca tanto el sentido figurado –espiritual- como el legislativo. Porque el indígena americano actual no sólo reclama su derecho a la tierra sino que entiende que el uso irrespetuoso (léase indebido) y el abuso quiebran el equilibrio de energías que desde tiempos inmemoriales han regulado las acciones y reacciones de sus pobladores. En realidad, el sentimiento ha variado poco. Al menos así lo entiende M. Tous (2008: 152) cuando aborda en su trabajo el sistema de creencias que enmarcaba la vida religiosa de los aborígenes americanos que poblaban la Gran Nicoya, opinión que, por constatada, compartimos. La estrecha vinculación entre el hombre americano y la tierra que ocupaba llevó al primero a considerar al árbol, más que como un protector, como un padre o un antepasado. En 1702 Núñez de la Vega dejó constancia de que en Chiapas las gigantescas ceibas poseían un carácter tan sagrado que

bajo las ramas de una de ellas se procedía a la elección de los alcaldes; con anterioridad, en el siglo XVII, el cronista Jacinto de la Serna había escrito que para estos pueblos los árboles habían sido originariamente hombres, lo que los dotaba de un alma racional. Y J. E. Thompson había recogido un testimonio que narraba cómo el linaje humano se transmitía a través de las raíces de este árbol (Blom, 1956).

Para M. Chocano la religión nativa pudo asimilar la cruz cristiana a su sistema de creencias gracias a esa identificación con el “árbol primigenio del mundo”, árbol mediante el que se “unía el cielo y la tierra” (Chocano, 2000: 119). Algunos de los códices conservados (Vindobonensis, Selden, Florentino) reproducen figuras simbólicas de estos árboles primigenios: Ceibas, cedros, robles o cipreses que, debido a su gran tamaño, eran símbolos del “tlatoani” o dirigente responsable de guiar y proteger a su pueblo. El *Popol Vuh* (González, 2004) cuenta cómo los antepasados de los humanos fueron creados en primer lugar con barro, pero las lluvias acabaron desintegrándolos. Posteriormente los dioses los tallaron de madera, considerada la “carne” de los árboles. Como el material era mucho más resistente a las inclemencias del tiempo los hombres se multiplicaron y vivieron tan felices que se olvidaron de honrar a sus creadores, por lo que fueron destruidos. Finalmente los dioses modelaron a los hombres con “maseca”, la pasta humedecida del maíz; sin embargo el árbol nunca perdió su carácter sagrado.

Los antiguos pobladores americanos creían que la naturaleza del árbol era tan sensible que cuando cortaban los troncos para celebrar la ceremonia del palo volador, antes de proceder a la tala, se rociaba al mismo con licor con la única intención de que lo bebiese, suponiendo que el estado de embriaguez reduciría el dolor de la corta. En este sentido hemos comprobado cómo en los ritos previos a la representación del *Rabinal* los sacerdotes mayas que propician el ritual dan de beber “guaro” a las materias inanimadas circundantes, a todas y cada una de ellas. Al respecto, Sahagún describe al carpintero que abatía un árbol del bosque y tallaba sobre el tronco cilíndrico ya desprovisto de ramas una figura antropomorfa que, posteriormente, fijaba sobre la pared de su casa; ante aquel altar improvisado se ofrecían ofrendas que incluían la sangre cortada las propias orejas (B. de Sahagún, 1969: 57). Pero, como observa L Cardoza (1989: 20), cuando el cronista

desaprueba tal acto en realidad no ha comprendido que el sentido sagrado no se proyectaba sobre el ídolo tallado, obra surgida de las propias manos del artífice, sino sobre la venerable madera a la que había dado forma.

Y es que, como E. Durkheim señala, la naturaleza no siempre realista de los comportamientos religiosos encubre y responde a antiguos modelos de difícil definición, por lo que recomienda “llegar a la realidad que se encuentra detrás del símbolo que éste representa y que le otorga su significado” (Durkheim, 1992: 19). No obstante, tal como conmemoran la llegada del “invierno” los chamanes de Chiquimula las actividades y los elementos que involucran sus liturgias son tan explícitos que cualquier interpretación se hace innecesaria; R. Girard describe cómo los peregrinos asistentes al ritual cambian para la ocasión sus bastones secos por otros de tallo verde, delatando el hecho el antiquísimo deseo de estimular la renovación vegetal. Y la forma que adquiere el templo provisional, construido ex profeso para la ceremonia con materia vegetal, reproduce dos pirámides escalonadas de diez gradas cada una, cuya totalidad representa los veinte días de que consta el mes en el calendario chortí. En el interior del templo y a ambos extremos de la “mesa sagrada” se sientan los dos poderes comunitarios, el mágico-religioso y el civil (Girard, 1966, 136-140).

Tan estrecho vínculo entre medio ambiente, herencia cultural y ordenación política debía desembocar, necesariamente, en unas divinidades concebidas como energías materiales jerarquizadas que se manifestaban a través de los seres que poblaban la naturaleza inmediata, por lo que sus artistas recrearon representaciones de figuras fantásticas cuyos atributos eran humanos, animales y vegetales. Estas divinidades podían encarnarse en algún animal o habitar sus propias imágenes durante el tiempo que duraba un sacrificio, abandonándola al finalizar éste, lo que lleva a M. I. Nájera a afirmar que, al contrario de lo que creyeron los españoles, “el culto maya no era “idolátrico”, sino una religión politeísta en la que las distintas fuerzas divinas eran polifacéticas y multivalentes” (Nájera, 2004: 7). Así, la plurivalencia de elementos involucrados favorecía un importante número de prácticas mágicas y rituales propiciatorias. Por tanto, sería necesario desentrañar previamente cuáles fueron los esquemas de pensamiento que motivaron a aquellos antiguos

pobladores a concretar a cada una de sus divinidades de una forma determinada y no de otra:

“Habría que preguntarse hasta qué punto todos los dioses mencionados eran distintos o si más bien a un mismo dios se le aplicaban atributos diferentes, con los que se le personificaba, deificando cada uno de sus atributos. ¿No sería, pues, un solo dios que se manifestaba en diversas formas? Según Alfonso Cano *“la magia y la idea de ciertas fuerzas impersonales y ocultas representaban un gran papel en el pueblo, y había también entre las clases incultas, una tendencia a exagerar el politeísmo, concibiendo como varis dioses lo que en la mente de los sacerdotes sólo eran manifestaciones o advocaciones del mismo dios...”*. (Esgueva, 1996: 175 y 176).

Sobre éste propósito el citado autor recoge unas observaciones del Dr. Ibáñez Cerda que vienen a demostrar cómo el maíz, al igual que la palabra empleada para referirse a él a través de sus diferentes acepciones, permanece asociado a distintas divinidades: De esta forma el dios mexicano del maíz, Cinteotl, es Xilomen la madre de los tallos recién germinados y, también, Chimecatl, cuya representación recrea a esta divinidad asentada sobre un friso de mazorcas y serpientes, por lo que no deja de ser significativo que Tláloc, benéfica divinidad de la lluvia y el rayo, aparezca sembrando maíz en los códices aztecas (Esgueva, 1996). El propio Bernardino de Sahagún, en el Libro Primero de su *Historia General...*, al describir la fe que despertaba el culto a Titlacasano Tezcatlipuca asegura que “el dicho Titlacasan también se llama Tezcatlipuca, y Myocayatzin, y Jastin y Necocyautl, y Necaoalpilli” (Díaz-Plaja, 1972: 167). Y Motolinia refiere que en algunas de las fiestas la relación de atributos propios del dios del maíz se mezclaba con los atributos reservados a otras divinidades; de esta forma al practicar ritos de agradecimiento a los diversos dioses que habían propiciado el desarrollo de las cosechas, tales como la lluvia, el viento o el sol, se estaba, a su vez, honrando a otras deidades cuyos ámbitos abarcaban los mismos elementos. Por lo tanto, cuando durante estas conmemoraciones algunos indígenas afirmaban que la divinidad honrada era Chalchiutlicue y otros grupos mantenían que con los ritos se veneraba a Quetzatcoatl, Sahagún concluye, “podemos decir que a nombre de

todos se hace” (Esgueva, 1996: 171). Similar opinión mantiene C. Guido cuando sostiene que la escultura descubierta por Carl Bovallius en la isla de Zapatera, perteneciente a la actualmente denominada Colección Squier-Zapatera y clasificada como “F” por el citado autor, representa a Quetzalcóatl y a Hilzilopochti, “pero también a una deidad de las migraciones hacia el Sur” (Guido, 2004: 45). Tanta permeabilidad no dejó de favorecer la introducción de nuevos cultos asociados a los antiguos.

Las nuevas formas, introducidas con enorme inteligencia, rompieron con las representaciones iconográficas anteriores pero ajustaron sus propiedades metafísicas a las de las variantes propuestas. Según explicaba A. Dávila en el Boletín Nicaragüense de Bibliografía y Documentación los ciclos solares anuales de dieciocho meses, los ciclos solares de trescientos sesenta y cuatro días divididos en periodos de cincuenta y dos, los de trescientos sesenta días divididos a su vez en periodos de noventa y los ciclos solares divididos en veintiocho treceñas, al igual que el año solar dividido en meses lunares y los ciclos calendáricos del cultivo del maíz y de la estación de las lluvias fueron ajustados al calendario santoral católico sustituyendo las conmemoraciones originales. La fiesta del 25 de julio, dedicada a la Vía Láctea, cuando llega al cenit en las primeras horas de la noche, fue traspasada al santo patrón Santiago (Dávila, 1978: 9), las fiestas chorotegas sometidas a un régimen de matriarcado fueron sustituidas por las de la Virgen de la Asunción (1978: 11 y 1977: 4), las que correspondían a nuestros meses de marzo y abril fueron absorbidas por la Semana Santa (1978: 12), las dedicadas a la diosa Xilomen, que reclamaba una decapitación, fueron sustituidas por las que actualmente se celebran en honor a los santos Pedro, Pablo y Juan el Bautista, donde en algunos pueblos se sigue decapitando un gallo (1978: 13) o, por finalizar con los números ejemplos propuestos por el autor, las fiestas dedicadas a la Luna-nueva, consistente en sacrificar los xulos –perros parecidos a los chihuahuas-, engordados especialmente para la ocasión, fueron sustituidas por la festividad de San Lázaro que, en su vertiente Masaya, congrega a todos los indígenas de Monimbó que acuden “con sus perros enflorados y adornados” (Dávila, 1978: 18).

La *Historia de Nicaragua* recoge otro ejemplo donde el ritual indígena ha permanecido enmascarado manteniendo toda su fuerza hasta la época actual, en este caso entre el dios

del maíz (Xolotl) y Santo Domingo de Guzmán. El *alter ego* de Xolotl era el perro aborigen (el xulo). Durante la colonia esta divinidad fue sustituida por Santo Domingo de Guzmán, patrón de la capital, a cuyos pies reposa un diminuto perro. Puesto que las celebraciones precolombinas paseaban al dios del maíz en canoa por el lago, la bajada del santo desde las Sierritas de Managua hasta el centro de la capital incluye la espera del mayordomo de la fiesta que lo aguarda en una plataforma decorada con la forma de una barca (Romero, 2002). J. M. González aporta una nueva relación de sincretismos religiosos: El joven dios azteca Tezcatlipoca sería sustituido por el más joven apóstol de Cristo, San Juan. La abuela de Cristo, Santa Ana, vendría a sustituir a la abuela de los dioses aztecas, Toci. El dios andino del trueno y la guerra fue suplantado por el guerrero Santiago. El Tata Inti o Padre Sol de los incas sería relacionado con el Dios Padre y Todopoderoso cristiano. Pachamama, diosa incaica de la fertilidad y de la Tierra se relacionará con la Virgen María. Las fiestas del solsticio de verano americano serán absorbidas por las celebraciones navideñas y la festividad del Inti Rayni por las fiestas del Corpus Christi (González, 2004: 294). Pero, a pesar de que la sustitución de los referentes alcanzara a todas las divinidades muchos de los antiguos cultos religiosos continuaron, de forma más o menos evidente, perpetuados entre la población nativa.

2.2 La imposición del régimen colonial

Bartolomé de las Casas había registrado en sus escritos el descubrimiento del golfo de Nicoya en 1519, por parte de Juan de Castañeda y Hernán Ponce de León; con estos escritos se inician las crónicas del mundo indígena precolonial en Nicaragua y Nicoya. Su *Brevísima relación de la destrucción de las Indias*, la obra que más referencias y descripciones contiene del territorio que hoy conocemos como Nicaragua, está datada en el año 1552. El capitán Gonzalo Fernández de Oviedo y Valdés estuvo dos veces en Nicaragua, la primera antes de 1526, fecha en la que aparece su *Historia General...*; la segunda y última, en 1538. Vemos, pues que sólo habían transcurrido seis o siete años desde los primeros contactos entre españoles e indígenas nicaragüenses y la redacción del manuscrito de Oviedo.

“La palabra transculturación expresa con mayor precisión las diferentes fases del proceso de la transición desde una cultura a otra, a causa de que esto no consiste meramente en la adquisición de otra cultura, que es lo que implica la palabra inglesa aculturación, sino que este proceso comprende también la pérdida (...) de una previa cultura, la cual sería definida como deculturación (...) y lleva consigo la idea de creación de nuevos fenómenos culturales, (...), o, neoculturación”. (Ibarra, 2001: 21 y 22).

Esta cita de E. Ibarra define exactamente cuál fue principal problema, junto al de la explotación y exterminación de las masas populares indígenas, que ha sufrido y, de algún modo sigue sufriendo, Latinoamérica. G. Leclercq (1973) señala la necesidad de tomar en cuenta lo que denomina “aculturación estratégica”, concepto con el que hace referencia a los cambios que realizan los indígenas con el objetivo de conservar lo esencial, lo propio. El autor argumenta que, para sobrevivir a una situación determinada, los individuos pueden renunciar a su identidad, pero que en cualquier momento ésta podrá ser invocada o actualizada, por lo que elabora, al igual que Cardoso de Oliveira, el concepto de “identidad latente”. Traducido a la práctica, lo anterior vendría a significar que, de acuerdo con la situación en la que se ve inmerso el individuo y siempre con el interés de continuar siendo, en este caso, indígena, se vuelve prioritario renunciar temporalmente a la identidad si las circunstancias así lo exigen; pero ello no es óbice para, en el momento en el que las circunstancias cambien, volver a recuperar la identidad perdida. En el fondo se trata de una estrategia para defender la etnicidad; el proceso de conquista y colonización de América Latina se encuentra lleno de estos fenómenos:

“Investigar los pueblos indígenas en todas sus dimensiones, minimizando las estructuras coloniales que se constituyeron en los ejes centrales de sus vidas, y sin considerar la función de clérigos, administradores y gobernadores, sería trivializar la experiencia indígena en la historia colonial” (Ibarra, 2001: 23).

Si bien es cierto que lo sucedido en este continente, a pesar del continuado encono que sus actuales habitantes todavía mantienen hacia el conquistador español, ha sido lamentablemente reproducido en muchas otras partes del planeta durante todos los procesos históricos. El factor imprevisto que supuso la conquista europea vino a transformar el equilibrio humano en América, y, a pesar de tratarse de una verdadera gesta, no habría que dejar de lado la relativamente favorable disposición que los españoles, crueles pero también magníficos estrategas, encontraron en gran parte de la población indígena. Obtenido el control sobre los pueblos conquistados, una vez aniquilados los sistemas organizativos, la diferencia de intereses provocó que, la nueva articulación de cargos y oficios atesorada por los españoles fuera ejercida de uso y abuso exclusivo. Los cambios operados conformaron una dimensión distinta de la autóctona favoreciendo la depreciación de bienes, la pérdida de valores, de costumbres y de tradiciones, aspectos culturales que justificaban por sí mismos toda una actitud frente al mundo, la sociedad y la religión. A todo ello habría que añadir la sustitución probablemente traumática de prácticas religiosas y ceremoniales, así como la permuta de las lenguas nativas.

A lo largo del proceso de construcción de la nueva sociedad colonial que se estaba gestando la programada planificación estratégica llevada a cabo por las autoridades alóctonas se sirvió de las antiguas jerarquías sociales y políticas indígenas. La presencia de esas autoridades subyugadas, influyentes pero serviles, se hacía necesaria para imponer unas estructuras totalmente ajenas al respeto por las seculares normas que, hasta ese momento, habían guiado los engranajes sociales americanos. Porque esos nuevos elementos no se incorporaban al marco existente, sino que venían a sustituirlo de forma tremendamente conflictiva, lo que en la práctica se tradujo como un cambio en las actuaciones interpersonales incentivando la confrontación étnica. La agonía del mundo que se estaba extinguiendo a pasos agigantados devaluaba los aspectos morales, religiosos, administrativos, educacionales, económicos, militares, políticos y legales americanos, es decir, toda la realidad cultural que había conocido el continente (Tous, 2008; Ibarra, 2001). En Nicaragua la sucesión de Gobernadores se convirtió en una constante que contribuía a aumentar la insaciable codicia del recién llegado; tanto Pedrarias Dávila como sus

sucesores Francisco de Castaneda, Diego Álvarez Osorio, Rodrigo de Contreras, Pedro de los Ríos y Diego de Herrera sometieron a la población indígena a un alarmante descenso:

“Porque son tantos los Alcaldes mayores que se proveen, que en tres años se han proveído cinco ó seis (...); y los pobres de los indios gastan sus haciendas en hacer arcos triunfales para los rescibir, y en criar aves para los dar. (CDI:5:522-524)”. (Tous, 2008: 377).

La dinámica demográfica que siguió a los tiempos de la conquista se saldó, en el istmo centroamericano, con un descenso de población estimado en más de un 90 % (Tous, 2008). Y la situación no fue muy diferente en el resto del espacio latinoamericano. X. Rubert, tomando los datos de W. Borah, arroja unas cifras cuyos datos han sido corroborados por Nicolás Sánchez Albornoz: “En Nueva España queda [*a principios del siglo XVII*] un millón de los veinticinco que había a la llegada de Cortés” (Rubert, 1987: 23); lo que lleva a F. Rivas Ríos a afirmar que “la conquista merece estudiarse en su corta duración como un proceso extremadamente violento” (Ibarra, 2001: 19). Las exacciones y transacciones esclavistas negociando con la mano de obra indígena exportada a las minas de Potosí diezmaron los antiguos cacicazgos obligando a huir a los sobrevivientes. Si a ello añadimos la gran demanda de mano de obra en las despobladas Antillas, el comercio de esclavos pasó a ser un muy lucrativo negocio. E. Galeano informa cómo un censo realizado hacia 1650 adjudicaba a Potosí 160.000 habitantes:

“Según el marqués de Barinas, entre Lima y Paita, donde habían vivido más de dos millones de indios, no quedaban más que cuatro mil familias indígenas en 1685. El arzobispo Liñán y Cisneros negaba el aniquilamiento de los indios: «Es que se ocultan --decía- para no pagar tributos, abusando de la libertad de que gozan y que no tenían en la época de los incas. 45 Emilio Romero, *Historia económica del Perú, Buenos Aires, 1949*»». (Galeano, “2003: 34).

El citado autor narra cómo el camino desde el mar hasta la ciudad de Potosí se podía recorrer siguiendo el rastro de los cadáveres indígenas depositados a ambos lados de la ruta,

mueritos mientras trasportaban la plata (Galeano, 2003: 35). C. Mántica denuncia, igualmente, que las exportaciones de esclavos a Panamá y Perú incluían con demasiada frecuencia niños y mujeres (Mántica, 2004: 187). E. Masiá recoge una carta de Antonio de Herrera en la que el Cronista Mayor de Indias recomendaba que los indígenas fueran tratados como hombres libres y que se estipulase un pago razonable en función del trabajo que realizaran (Masiá, 1972: 839), pero lo cierto es que dichas medidas nunca fueron respetadas. En este sentido la Corona había asumido una posición ambivalente pues, a pesar de declarar a los indígenas “súbditos libres” permitía esclavizar a los que eran “capturados en guerra justa”. De hecho la decisión dejaba vía libre a la captura de indios en las islas antillanas que todavía no se encontraban habitadas por españoles; de esta forma los individuos capturados pasaban a ser esclavos “legítimos”. Asimismo el documento conocido como “Requerimiento de Palacios Rubio” instaba a los jefes de tribus y a los caciques a reconocer de inmediato y, por tanto, a someterse a la autoridad de la Iglesia y de la Corona; la no asunción de estas medidas se interpretaba como “rebeldía”, por lo que la indisciplina era corregida mediante la esclavitud (Kinloch, 2005). En una carta *–Del daño que se ha seguido después que las órdenes no se juntan para dar aviso a nuestros reyes católicos de las necesidades de los indios–*, fray Gerónimo de Mendieta escribe a los Reyes Católicos advirtiéndoles de los límites a los que está llegando la situación (Mendieta, 1973. Tomo II: 84 y 85). La indignación del Padre Mendieta es muy similar a la expresada por Bartolomé de las Casas cuando denuncia la deplorable situación en la que se encuentra la isla de Cuba, la Española, Jamaica, Nueva España, el Yucatán, Guatemala, Nicaragua, Cartagena, Venezuela, el Río de la Plata y el Perú (Casas, 1982). Los belicosos escritos del Padre Francisco de Vitoria claman ante las mismas injusticias (Rubert, 1987: 27).

En el año 1510 se había reconocido al fraile dominico Antonio de Montesinos el derecho a negar la confesión a todos aquellos españoles que maltrataran a los indios, lo que, con razón se ha señalado como una evidente sensibilización por parte de la corona hacia los problemas morales, éticos, conceptuales, jurídicos y teológicos que la colonización estaba acarreado. Y en el año 1537 los dominicos españoles, actuando en contra de los intereses de España, consiguen que el Papa Paulo III promulgue dos bulas (*Veritas Ipsa* y *Sublimis Deus*), condenando como herética cualquier hipótesis que plantee la irracionalidad de los

indígenas así como condenando la utilización de esclavos (Navarro, 1991). Lamentablemente estas propuestas no lograban mejorar las condiciones de supervivencia a las que se veía sometida la población indígena: Un documento, fechado en la ciudad de León –Nicaragua- el 1 de octubre de 1529, autorizaba al conquistador y militar Matín Estete a marcar con hierro y también a herrar a los esclavos de Chorotega Malalaca (Esgueva, 1993: 45). Y el virrey Nuñez de Vela, que en el año 1545 libera y restituye las tierras a trescientos indios conducidos desde el Perú y que posteriormente ordena embargar un fabuloso cargamento de plata procedente de Potosí por haber sido extraída mediante esclavos, acabará decapitado por las huestes de los encomenderos Carvajal y Gonzalo Pizarro (Rubert, 1987). A todo ello hay que añadir las pandemias que promovieron las enfermedades importadas por los nuevos colonos; G. Romero cita en su excelente tesis unas dieciséis epidemias de sarampión y viruela en un periodo comprendido entre 1693 y 1811 (Romero, 1987: 59 y 60).

Con anterioridad los indios habían sido, esencialmente agricultores, pero a la dispersión por el hábitat de las épocas prehispánicas siguió un agrupamiento urbano propiciado desde la misma legislación con el fin de facilitar las administraciones civil, militar y religiosa. De esta forma la sociedad india dejó de habitar la tierra que cultivaba para pasar a agruparse en circunscripciones administrativas sujetas al control que ejercían las autoridades españolas (Romero, 1987). La encomienda fue la institución más efectiva a la hora de mantener el control sobre los nuevos asentamientos; institución explotadora por excelencia se mostró altamente efectiva en sus objetivos de dominación, lo que explica muchos de los conflictos que viven actualmente las sociedades latinoamericanas (Gómez Pellón, 2005). Su manejo fue totalmente arbitrario, causando verdaderos estragos entre la población nativa. Mecanismo de origen medieval, en un principio había sido otorgada a los soldados viejos para que pudiesen vivir holgadamente, pero trasladada al mundo americano se convirtió en una herramienta mediante la cual pueblos enteros, con toda su población, eran entregados al encomendero para que, a condición de enseñar la doctrina cristiana y cuidar de los bienes y personas, percibiera los tributos y los canalizara hacia las finanzas de la Corona. La real orden dada al virrey de Nueva España para su institución data del 26 de mayo de 1536 (Konetzke, 1984: 170). Instaurada igualmente en Filipinas, el encomendero adquiría

derechos de señorío, pues de esta forma se consolidaban los espacios conquistados al tiempo que se organizaba, a favor de la Corona española, la mano de obra disponible. X. Rubert, retomando las observaciones de L. Hanke e I. L. Aguirre, señala:

“La propia historia de las Encomiendas, oscura y brutal, es en este sentido ejemplar. Todo comienza cuando la Corona declara ilegal la esclavitud y los conquistadores han de encontrar las formas que justifiquen la explotación. Para ello se busca inspiración en la comisión o *comenda* medieval...”. (Rubert, 1987: 32 y 33).

En efecto, si en un principio la institución de la encomienda se justificó por la necesidad de remunerar a los conquistadores muy pronto se concedieron encomiendas a colonos recién llegados, a funcionarios, a obispos y a los familiares de estos. La situación se agravó cuando lo que eran, en principio, encomiendas que se podían prolongar desde los ocho meses hasta los tres años se transformó en permisos para repartirse a los indios “de por vida”, con derecho a la sucesión del privilegio “por una vida más”, es decir que la explotación se podía extender hasta dos generaciones (Rubert, 1987).

Las *aborías* representaron otra forma encubierta de esclavitud. Los *indios aborías* eran criados domésticos sujetos a la casa donde trabajaban. Las aborías de las Antillas y México se correspondieron en Perú con los *yanacunas*, palabra que, tomada del quechua, designaba a las personas que trabajaban como vasallos en la corte del Inca. Ciertamente es que, al proceder de las prisiones, a muchas de estas personas se les ofrecía unas mejores condiciones de vida, por lo que la oferta del trabajo era casi siempre aceptada; de hecho su situación jurídica era superior a la de los esclavos, lo que impulsó a algunos caciques a proporcionar, en algunas ocasiones, este tipo de servidumbre (Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo Americana., 1921. Tomo XIX: 187-190. Chust, 1994: 112-138. Peña, 2002: 25-36). Pero, a pesar de que el Consejo de Indias velaba porque la elección de la aboría recayera sobre el indígena lo cierto es que el abusivo sometimiento de esta fuerza laboral no cesó, lo que indujo en varias ocasiones a la Corona a realizar regulares controles de trabajo (Konetzke, 1984: 181-183).

Con anterioridad vimos que la Corona había tratado de mantener, en su provecho, ciertas estructuras sociales anteriores a la conquista, lo que se traducía en el reconocimiento de la nobleza o aristocracia de los antiguos linajes a los que pertenecían los caciques y señores indios, considerados por lo tanto nobles, hasta el punto de que estas familias emparentaron con algunos de los primeros conquistadores. Pero, al mismo tiempo, ubicó las masas populares en los estratos sociales más humildes, pobres y atrasados. Tanta opresión tenía que generar, necesariamente, espacios para el surgimiento de estrategias de supervivencia, fomentando las prácticas de resistencia entre los pobladores nativos. La historia ha demostrado que las repercusiones de todo ello fueron notables. Por otro lado la Corona española había reconocido la posesión de tierras comunales entre las comunidades indígenas desde los primeros tiempos de la dominación; pero estos bienes comunales, llamados “ejidos”, solían ser con demasiada frecuencia motivo de ambición por parte de los nuevos colonos:

“Parece ser que todavía en 1965 el ejido de Tisma se hallaba en propiedad de la comunidad indígena de Masaya (Guerrero y Soriano, 1965:86-87), referida a Monimbó. Pero en la actualidad los monimboseños ni siquiera saben cómo dejó de pertenecerles ni quién administraba estas tierras. (...) Los monimboseños la utilizaron para realizar sus trabajos artesanales. Y se fue perdiendo porque los finqueros de los alrededores extendían a cada momento sus cercas, alegando que los indios no poseían escrituras legales y que ellos sí”. (García, 1963: 65).

En una carta recogida por M. Rizo, fechada el 17 de Mayo de 1889, los cuatro alcaldes que conforman el municipio de Matagalpa solicitan al Señor Presidente de la República de Nicaragua, Coronel Don Evaristo Carazo, lo siguiente:

“Los cuatro alcaldes de yndijenas de esta Ciudad de Matagalpa han dispuesto que de los Ejidos de los cuatro pueblos para afuera S. E. tenga la vondad y paciencia, como padre de la Repca. Para que se nos conseda de cobrar los derechos de Reditos por cada año a los ladinos que estén disfrutando en los terrenos de Comunidad yndijenas, que por nuestros Títulos tenemos ese derecho de cobrar tal ympuesto,

para un fondo de los yndijenas para que se establezcan Escuelas de primeras Letras en nuestra casta yndijena”. (Rizo, 2002: 103).

En el apartado siguiente veremos quienes eran estos “ladinos”.

Otra de las alternativas organizativas, esta vez mucho más acorde con las estructuras indígenas, fueron las cofradías. A nivel local la parroquia era el centro básico de la vida católica. Por tanto es natural que, al ser favorecidas por la iglesia y controladas por los sacerdotes, estas instituciones pasaran a ser efectivos mecanismos que facilitaban la conversión al cristianismo de los infieles al tiempo que sufragaban los gastos que el culto religioso católico ocasionaba tanto en las misas como en la organización de las procesiones, la compra de imágenes y de ornato o con el pago de los oficios sacerdotales.

Fundadas poco tiempo después de la Conquista la mayoría parece haber seguido el mismo patrón que tenían en el Viejo Mundo; este tipo de instituciones se había originado en Europa con una visión corporativa, pero fue en Latinoamérica donde cobraron todo el vigor (Mc Leod, 1983). Al margen de las órdenes monásticas y del clero diocesano, la cofradía permitía a los laicos españoles, indígenas y mestizos participar de la vida religiosa. Según explica J. M. González, en el área maya las cofradías “supusieron un ámbito de participación colectiva para los indígenas, y los santos patronos se transformaron en señas de identidad para los numerosos pueblos” diseminados por el Yucatán (González, 2004: 283). Estas hermandades, que fueron consagradas a la veneración del Santísimo Sacramento o puestas bajo la advocación de la Virgen o de cualquiera de las figuras presentes en el santoral católico, despertaron el interés de los criollos acaudalados que competían por ocupar el cargo de mayordomo, prioste o diputado.

Sobre este último punto sería importante destacar que la mayoría de las advocaciones presentes en el santoral católico se asociaban, en realidad, con las antiguas divinidades derrocadas, debido a las propiedades que éstas compartían con los santos para curar enfermedades, hacer llover o propiciar una buena cosecha. El incremento de bienes y su aparente protección legal propició su multiplicación (Romero, 1987: 101). Según declara el

Doctor Romero, la mayoría de los bienes residía en el ganado y si, hasta la llegada de los españoles, las sociedades prehispánicas habían ignorado semejante actividad durante la época colonial las cofradías sólo se ocupaban de su cría. El citado autor aporta elocuentes datos: De esta forma las dos cofradías de Teustepe contaban, en 1714, con 150 reses y en 1782 con 787, más 113 caballos, 5 yeguas, 29 mulas y 2 asnos. Los cinco hatos de Lóvago contaban con 3.730 reses, 100 caballos, 25 mulas y un burro y las cofradías de Camoapa y Comalapa contaban con 532 reses, 13 caballos, 48 yeguas más 9 mulas:

“Ahora bien, según el padrón de tributarios en 1788, ese año sólo había en los cinco pueblos chontaleños antes mencionados 396 indios tributarios, lo que revela la inmensa riqueza ganadera de las cofradías con relación a la población india que las sostenía”. (Romero, 1987:102).

Por tanto, no deja de ser comprensible que la posibilidad de apoderarse de tanta riqueza fuera sumamente tentadora para los españoles. El Dr. Romero interpreta los bienes de las comunidades precolombinas asignados a los dioses y a sus templos en México y en el Perú como la transferencia, durante la época colonial, de unas prácticas religiosas a otras, por lo que, según este autor, “se trataría, entonces, de una supervivencia de prácticas antiguas a la sombra de santos católicos” (Romero, 1987: 105). Al igual que G. Romero, J. García (1963) ratifica que, a pesar de que este tipo de instituciones se encontraban dirigidas por indígenas, el obispo y los sacerdotes confiaban su administración a la clase dominante; de esta forma través de las figuras de los mayordomos, priostes o diputados, los españoles conseguían, finalmente, hacerse con los beneficios:

“En 1816, el gobernador-intendente de la provincia había ordenado que la cofradía de San Pedro de Camoapa fuese arrendada dos españoles... (...)... en 1806, don Manuel de Sol había arruinado a las cofradías de Santa Catarina, en Masaya; Don Pedro Cuadra había hecho lo mismo con las de San Juan Nomotiva; un tal Monte Reyes había acabado con las de Diriomo; don Máximo Avilés, con las de Niquinohomo y Don Pedro Baca, con las de Nagarote”. (Romero, 1987: 104).

Finalmente, el Dr. Romero declara que la abundante posesión de tierras a título colectivo, las importantes cantidades de dinero que conseguían economizar o el número de cabezas de ganado que lograban criar no libraba de la miseria a los indígenas.

2.3 El mestizaje

En Latinoamérica existían tres grupos culturales básicos: El de los españoles, el de los indios y el de los mestizos. Cuando la Corona prohibió, prácticamente desde el inicio, que los españoles se asentaran en los pueblos de los indígenas pretendía organizar la nueva sociedad colonial en dos repúblicas separadas, sin embargo las leyes no impidieron que la mezcla étnica se produjese (Konetzke, 1984). El poder y violencia habían sido utilizados como medios efectivos para el dominio de los aborígenes y uno de aquellos recursos físicos y psicológicos consistía en el rapto y la violación. Pretender que el mestizaje fue un encuentro armónico de dos mundos y quitarle al proceso histórico ese elemento violento y principal que hizo posible la dominación de uno de ellos sería falsear la historia. En expresión de A. Zambrana (2002), la mujer aborígen parió al mestizo. Al principio con agrado porque en numerosas ocasiones las hijas de los caciques principales eran desposadas, es decir “entregadas”, como parte del pacto libremente establecido, pero, posteriormente, la relación entre mujeres indígenas y españoles fue a la fuerza. Tanto que muchas madres, destrozadas psicológicamente por la violenta acción, preferían matar a las criaturas cuando nacían. Pensaban que, al igual que ellas, esos hijos ilegítimos serían esclavos. Otras muchas prefirieron criarlos, aun con los duros recuerdos del acto de violencia. El español, liberado de la austera y represiva sociedad peninsular, se permitió el desahogo de sus instintos, desahogo que alimentaba una sensación de impunidad que lo desbordó ética y humanamente (Zambrana, 2002). Como consecuencia el mestizaje acabó imponiéndose como expresión física de aquella doble fusión.

En el caso latinoamericano la fusión fue triple: española, aborígen y negra; esta última debida al resultado de los barcos cargados de esclavos que llegaban al Caribe procedentes de África. De esta forma, si el sincretismo fue el resultado de dos encuentros culturales, el

mestizaje vino a ser el producto inesperado de las relaciones físicas que establecieron los tres grupos aludidos. La llegada de los esclavos africanos vino a complicar la alquimia genética dando origen a una gran variedad de posibilidades que, genéricamente, fueron bautizadas con el nombre de “ladinos”. Las autoridades españolas trataron en vano de frenar el proceso promulgando leyes de segregación residencial al dividir los pueblos y ciudades en barrios exclusivos para cada uno de estos grupos, llegándose a fundar nuevos asentamientos con el fin de ubicar de forma exclusiva a los mestizos, a los mulatos, a los zambos o a los negros. En Guatemala los ladinos no fueron considerados una unidad antropológica, sino el resultado de un triple mestizaje que eliminaba los elementos más característicos de cada una de las razas mestizadas, llegando a describirlos como ni blancos, ni negros, ni indígenas (Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo Americana, 1921. Tomo XXIX: 185. Barrios, 2000):

“En la Colonia se les llamaba ladinos “a los indios que sabían hablar español y que eran versados en las costumbres españolas (...) después se adjudicó a los mestizos que no quisieron ser indios porque no estuvieron dispuestos a trabajar la tierra en condiciones de servidumbre, sino que se ubicaron en estamentos intermedios de servicios originándose de esta manera a sí mismos como un nuevo sujeto social, diferenciado de españoles e indios”. (Barrios: 2000: 196).

Según el Dr. Romero Vargas el censo de 1776 arroja una muestra palpable del fracaso en el que desembocó la política segregacionista, pues de los 104. 413 habitantes con que contaba la provincia de Nicaragua en el citado año 51.414 eran ladinos, 48.096 indígenas y apenas 4.903 españoles. En su extenso trabajo, el citado autor explica que la enorme preponderancia poblacional de la población ladina llevó a este grupo a ocupar todos los niveles de la pirámide social, a excepción de las altas cúpulas políticas y administrativas reservadas a los españoles. El mismo autor expresa que los datos censales de 1804 sitúan a la mitad de la población ladina asentada alrededor de los pueblos indígenas, siempre delimitados por barrios separados (Romero, 1987).

Aquel conjunto humano trató de imitar los elementos más representativos de la cultura española, pues la supuesta identificación con el grupo que representaba el poder lo hacía partícipe del poder mismo. Así se fue fomentando un movimiento de “españolización”, según autores como J. Romero (2002), “acelerado”, que incluía todas las manifestaciones de la cosmovisión española; si bien es cierto que el mestizaje las desfiguraba de forma considerable, hasta el punto de que hoy en día muchos de los rasgos considerados intrínsecamente indígenas son más bien mestizos. Pero a pesar de los intentos, a pesar del enorme poder humano que representaban en el continente, los ladinos ocupaban una segunda casta. Jilma Romero ha recogido la protesta que levantó el Cabildo Eclesiástico de León por el nombramiento como contador de diezmos de la Catedral del ladino Manuel Molina. Dicha protesta está fechada en esta ciudad nicaragüense el 27 de febrero de 1778:

“...pues aún por la Ley 40, Libro 5, Tomo 8 de Indias se manda a los señores virreyes y Audiencia que no se admitan informaciones a mestizos ni a mulatos para escribanos y notarios públicos, y si acaso con engaños se diesen algunos títulos, a éstos no los conscientan a ellos”. (Romero, 2002: 90).

Al sucederse las generaciones los criollos nacidos en América, de sangre exclusivamente española por parte de ambos progenitores, empezaron a padecer cierta ambigüedad racial y clasista. El problema generado por el mestizaje había duplicado esa ambigüedad criolla, pues los mestizos no eran criollos ni indios y tampoco se consideraban negros. Entre ellos nacerá el espíritu de la independencia y de la libertad, alegando justificadas razones ideológicas, sociales y económicas, si bien es cierto que si la pólvora pudo prender entre los mestizos fue porque los criollos activaron el detonante:

“En América del Sur y México –escribe Hegel en 1820- los habitantes que tienen el sentimiento de la independencia son los criollos, nacidos de la mezcla con los españoles y los portugueses... De ahí que los ingleses sigan en las Indias la política de impedir que se produzca una mezcal criolla”. (Rubert, 1987: 47).

La Constitución de Cádiz vino a agudizar las tensiones en Latinoamérica al otorgar la representación política ante las Cortes a los ciudadanos blancos e indígenas, pero negando tal posibilidad a todo aquel que contase con algún antepasado africano. La lenidad de las costumbres americanas había favorecido tal mezcla pues era frecuente que dos hermanos de madre contaran con diferentes orígenes raciales, lo que se traducía en el reconocimiento de unos derechos para uno y la negación de los mismos para el otro (Romero, 1987). Frente a las dos morales tradicionales –la hispana fundada en la honra y la india fundada en el carácter sacrosanto de la familia entendida de modo muy distinto al occidental-, el mestizo se volvió en la imagen viva de la ilegitimidad. Su complejo de inferioridad étnica nacía de un sentimiento de desamparo que derivaba hacia cierta clase de insatisfacciones, sentimiento negativo que aún se puede rastrear en las masas latinas. Rechazados por los dos grupos dominantes no encontraban espacio ni en la estructura social ni en el orden moral, por lo que no debe extrañarnos que el germen más importante de la independencia colonial residiera en este colectivo.

A. Zambrana ha analizado el problema del mestizaje en América Latina en profundidad; el autor asegura que los mestizos presentan, desde el momento de su aparición, los rasgos propios de un sector social en crisis. Hablamos, por tanto, de un grupo que tiene frente a sí la tarea de ir encontrando, conforme va creciendo, su lugar en una sociedad cuyas grandes piezas estructurales (tanto la española por un lado, como la indígena por el otro) preexistían perfectamente definidas, lo que ofrecía un campo de desarrollo muy estrecho para esos grupos desplazados. Los mestizos no querían ser indios ni siervos. Tampoco eran, ni podían serlo, señores, pues no heredaban tierras ni gozaban del apoyo para obtenerlas. Esta organización de la sociedad, tan claramente bipartita, los obligaba a inventar una forma de vivir y de actuar que les permitiera superar su permanente desahucio social. El mestizo se vio obligado, por tanto, a crear anticuerpos culturales para enfrentarse a una sociedad colonial tremendamente racista. No nos debe extrañar que, cuando los criollos inician las guerras de independencia, es a las masas de mestizos a las que pueden asimilar con más facilidad, porque raramente el criollo de principios del siglo XIX se alió con el amerindio.

Las políticas sociales habían convertido al mestizo en un individuo astuto, intrigante, irritable y agresivo. De una forma tratará con los indios y de otra con los españoles, ora peninsulares, ora criollos. Plenamente consciente de su desventaja, agudizó el ojo para observar las actitudes de los aborígenes y la de los españoles; tomó una posición que le permitía ver con fidelidad las condiciones políticas, las fiestas, las actitudes familiares, la moda, el trato humano, los cuentos, los bailes, los cantos, etc. De esa observación y desde la marginación obtuvo su ventaja. Sabiéndose indio se acercó a los indios y sabiéndose mulato se acercó a los negros, mientras que como español se acercó a los españoles. Esta capacidad e imaginación la utilizó ante los dos bloques establecidos, pero, precisamente por eso, su área de campo fue la de las tierras de nadie; al ser indio los españoles desconfiaron de él y al ser español los indios presentaron la misma actitud. Su vida se perfiló difícil, tratando de acomodarse en medio de dos actitudes tan hostiles (Zambrana, 2002).

Inteligente y oportunista, como la mayoría de los cuerpos sociales marginados, al comprobar que no podía insertarse en ninguno de los dos bloques preexistentes y definidos, buscó estrategias alternativas. Utilizó un modelo de violencia poco detectable, lo que conforma una de las partes contenidas en la presente tesis: la sátira y la burla. Evidentemente esto es algo que no inventa, pero el mestizo convierte esa burla en algo muy novedoso: La refina y reafirma como característica permanente de su idiosincrasia, es decir, de su modelo cultural. Le imprime un sello original que no solamente ridiculiza los acontecimientos y personalidades, sino que diseña una identificación que se prolonga hasta insertarse en el contexto histórico e idiosincrático, llegando a convertir la burla –y no se trata de ninguna exageración- en una actitud nacional. El mestizo no asume nada en serio, ni su propia vida; tomándola a la ligera no acepta condiciones, ni normas, mucho menos las leyes mismas. En su libro dedicado exclusivamente al fenómeno del mestizaje A. Zambrana describe al mestizo desarraigado de la tierra, forzado, por tanto, a vivir en muchos lugares, lo que le permite ser marido de varias mujeres y padre patriarcal, dejando hijos abandonados por todos los pueblos y por todos los caminos, sin responsabilidades. Orgulloso, en el fondo, de su forma de vida los hijos aprenden de los padres el mismo modo de vivir; probablemente el matrimonio y la paternidad responsable no pueden pasar por el juicio de ser diferente:

“Hace algunos años todavía se diferenciaba la conducta de un indígena y un mestizo frente al cortejo del noviazgo. Lo más común para el indígena era pedir a la novia por medio del Titante, tradición precolombina, que se ha mantenido en Monimbó; para el mestizo por el contrario es robarse a la novia” (Zambrana, 2002: 36 y 37).

Leemos en la obra *El Güegüense* que el protagonista y uno de sus dos hijos, don Forcico, han embarazado a las tres criadas -prostitutas, según C. Mántica- para, posteriormente, y después de su boda, dejarlas abandonadas. Igualmente, vemos que el origen de su otro hijo, el más joven de los dos, es revelador de un aspecto de las relaciones morales de su estrato: Don Ambrosio es entenado o hijo putativo. *El Güegüense* define, pues, al mestizo que se burla de las autoridades cuando estas se encuentran en una situación precaria, es decir, cuando percibe que, de alguna manera, la correlación de fuerza está a su favor. Porque en *El Güegüense* no se retrata al indio “encomendado” –principal régimen de trabajo en el antiguo Reino de Guatemala-, tampoco al colono español, criollo o mestizo afincado en la hacienda; de hecho el texto apenas hace alusiones al lugar donde los indígenas eran explotados: Los obrajes del añil. La obra se centra en un personaje, buhonero, que, con su recua de mulas, comerciando con todo lo que puede, recorre los caminos de Centroamérica, desde México hasta Nicaragua. Traficante de todo lo que pueda reportarle algún beneficio su sentido del negocio lo convierte en un descarado oportunista cuya moral no se encuentra sujeta a ninguna convención ética o legalista.

2.4 La secularización de lo sagrado frente a la sacralidad de lo profano

En su *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*, el conquistador y cronista Bernal Díaz del Castillo relata el enfrentamiento que Cortés mantuvo con el emperador Moctezuma:

“Y nuestro capitán dijo a Montezuma, con nuestra lengua, como medio riyendo:
“Señor Montezuma, no sé yo cómo un tan gran señor e sabio varón como Vuestra Merced es, no haya colegido en su pensamiento cómo no son estos vuestros ídolos

dioses, sino cosas muy malas, que se llaman diablos. Y para que Vuestra Merced lo conozca y todos sus papas lo vean claro, hacedme una merced, que hayáis por bien que en lo alto desta torre pongamos una cruz, e en una parte destos adoratorios, donde están vuestros Hichilobos e Tezcatepuca, haremos un apartado donde pongamos una imagen de Nuestra Señora, la cual imagen ya el Montezuma la había visto, y veréis el temor que dello tienen esos ídolos que os tienen engañados”. Y el Montezuma respondió medio enojado, y dos papas que con él estaban mostraron malas señas, y dijo: “Señor Malinche, si tal deshonor como has dicho creyera que habías de decir, no te mostrara mis dioses, questos tenemos por muy buenos, y ellos dan salud, y a aguas, y buenas sementeras, e temporales y vitorias, y cuanto queremos, e tenemoslos de adorar y sacrificar. Lo que os ruego es que no se diga otras palabras en su deshonor”. (Díaz, 1943: 79).

El incidente revela el enfrentamiento religioso que inevitablemente se había de producir desde un primer momento. Salvo algunas áreas periféricas o selváticas aisladas Mesoamérica y el continente sur se encontraron muy pronto bajo dominio europeo, por lo que una vez consolidada la conquista -primera mitad del siglo XVI- comenzó el proceso de evangelización. Para esos años los primeros conquistadores, de carácter individualista, ya habían muerto. Los cargos más importantes los ocuparon posteriormente oficiales reales nombrados desde España, con mayor interés en administrar que en ocuparse de guerras o de conflictos. Esta es también la época en la que se fortalecen las órdenes monásticas, como las de los dominicos, los franciscanos y los mercedarios, interesados en la “conquista espiritual” de los nativos. La llegada de estos misioneros a tierras americanas trajo aires que soplaron con rumbos totalmente diferentes:

“Podríamos añadir, sin titubeos, que tal como se ha reconocido recientemente, se trata de la más grande e importante evangelización de todo un continente en la época moderna y contemporánea”. (Hernández, 1990: 141).

Con estas palabras M. Hernández inicia uno de los capítulos de su obra dedicado a la evangelización americana. G. Leclerc recoge unas indicaciones que el explorador y misionero escocés David Livingston dio a otro misionero:

“Nosotros venimos a ellos en tanto que miembros de una raza superior y servidores de un gobierno que desea elevar las partes más degradadas de la familia humana. Somos miembros de una religión santa y dulce y podemos, por medio de una conducta consecuente y unos esfuerzos sabios y pacientes, convertirnos en los precursores de la paz para una raza todavía trastornada y aplastada”. (Leclerc, 1973: 26 y 27).

El mismo autor, en unas líneas posteriores, vuelve a transcribir otro testimonio similar, en esta ocasión del R. P. Pruen, fechado en el año 1891:

“El africano cristiano abrazará la civilización mucho más fácilmente y más naturalmente que el pagano. Intentar civilizar al africano antes de convertirlo es, me parece, poner la carreta delante de los bueyes”. (Leclerc, 1973: 27).

Como vemos, el enorme interés que se puso en evangelizar a los aborígenes del Nuevo Mundo respondía a una actitud absolutamente similar, a pesar de que la evangelización de las tierras americanas, como suceso histórico, aconteciera unos trescientos años antes. La Iglesia Católica y el cristianismo en general rechazaron de forma taxativa las prácticas religiosas indígenas. En una de sus reflexiones Leclerc comparte los criterios de E. B. Tylor cuando el antropólogo inglés afirma que lo que llamamos superstición es, muy frecuentemente, la supervivencia de unas ideas pertenecientes a una sociedad desaparecida. Como sociólogo, Leclerc llega a la conclusión de que las costumbres diferentes, aparentemente absurdas, no son otra cosa que costumbres basadas en la supervivencia de un estado anterior (Leclerc, 1973).

Durante los primeros siglos en los que el cristianismo se había difundido por Europa los predicadores no disponían de colecciones de las que obtener ejemplos narrativos con los

que poder ilustrar los sermones evangelizadores, si bien desde la más remota antigüedad los relatos y fábulas se venían utilizando para transmitir todo tipo de enseñanzas. El propio Jesús había utilizado las parábolas para predicar a las gentes. Los *exempla* – o, también, *exemplum*- serán un prototipo de sermones ejemplares elaborados al caso. La labor de los frailes promoverá que su uso se extienda, durante la Edad Media, por todo el viejo continente gracias a la eficacia de los mismos. Desde el siglo XIII, primero los cistercienses, posteriormente los mendicantes y, finalmente, los jesuitas hicieron recopilaciones de estas narraciones destinadas a afianzar el cristianismo y a modificar las costumbres. Valerio Máximo, en el siglo I de nuestra era, había escrito los nueve libros que componen el *Factorum et dictorum memorabilium*, dedicados al emperador Tiberio, con el fin de ensalzar las virtudes romanas utilizando anécdotas o relatos tradicionales extraídos de fuentes antiguas, de los historiadores y de los filósofos (Castro, 1997. Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo Americana, 1921. Tomo LXVI: 722). La obra sirvió como fuente de inspiración para construir los moralizantes discursos que los sacerdotes dirigían al pueblo durante sus prédicas. Pero el uso sistemático de este tipo de relatos se encuentra en las cuarenta homilías *in evangelia* que el papa Gregorio Magno destinó para que fueran pronunciadas en varias basílicas romanas ante el público que congregaban las misas (Castro, 1997).

La llamada homilética teológica se apropiará de los principios generales de la retórica aplicándolos de forma específica a la predicación pública; esta homilética llegará a incluir en sus sermones diversos tipos de narrativa, tanto popular y jocosa como culta: anecdótica, legendaria, fabulística, folclórica o, también, la procedente de las tradiciones orales. Las narraciones parenéticas –apólogos-, centradas siempre en principios de carácter moral o ético, fueron coleccionándose para ser leídas en voz alta ante el público, por lo tanto el nacimiento de los *exempla* como género pertenece a una etapa intermedia en el que la cultura oral empieza a convivir con la literatura (Quirante, 2001; García, 1992). La fijación escrita de las narraciones rompe, en todo caso, los estadios transitorios existentes entre la recepción auditiva –es decir, el “así lo escuché”- y la transmisión verbalizada –el “así os lo cuento”-, por lo que el orador vendría a ser, en este caso, el elemento de nexo en la transmisión. Así sucedía con las prácticas monástica y litúrgicas posteriores, consistentes

en leer al auditorio los textos en voz alta, debido, fundamentalmente, a la escasez de libros con anterioridad a la invención de la imprenta y también al completo analfabetismo de las población receptora. En cualquier caso la actividad de leer en público siempre se legitima en su marcado carácter social (Aubailly, 1992). M. Chocano subraya las dificultades teológicas que encontraron los frailes predicadores a la hora de verter a la lengua náhuatl, imbuida de concepciones politeístas, las significaciones de orientación exclusivamente monoteísta que caracteriza al cristianismo:

“... en náhuatl los frailes encontraron tantas dificultades para traducir la palabra Dios, que algunos franciscanos propusieron introducir tal cual la palabra castellana, porque pensaban que utilizar la palabra *teotl* –traducción exacta de “dios” en náhuatl- habría sido inducir a los neófitos a creer que Dios era uno más entre otros tantos dioses”. (Chocano, 2000: 118).

A. Rubial (2000) proporciona algunos de estos *exempla* medievales, tomados de las investigaciones realizadas por la antropóloga francesa Danièle Dehovue, quien ha recogido algunas de las traducciones nahuas que los jesuitas españoles realizaron durante los siglos XVII y XVIII para utilizarlos durante su labor evangelizadora, basadas a su vez en algunos *exempla* medievales originalmente escritos en latín. Según Rubial, el trabajo de la doctora Dehovue presenta, mediante acotaciones lingüísticas, las modificaciones que los clérigos hicieron adaptándolos a las formas gramaticales y al sistema de pensamiento binario náhuatl. M. Tous lo simplifica del modo siguiente:

“El aprendizaje de las lenguas indígenas fue indispensable para exponer los misterios de la fe en el proceso de construcción de un nuevo Reino de Dios, en el que sólo los frailes se hallaban en contacto con los indígenas. No obstante, este programa de conversión se hallaba en disonancia con los procesos aculturadores que se quisieron implantar desde la metrópoli. Así, según Real Cédula de 1550, la Corona ordenaba a los frailes dominicos el empleo de la lengua castellana en sus enseñanzas (Markaman 1993: 21) Ello no les impidió continuar instruyendo a los indígenas en sus propias lenguas; así se desprende de otra Real Cédula, dictada el

16 de enero de 1590, posterior en cuarenta años a la anterior (Konetzke 1953: 1: 603)". (Tous, 2008: 467 y 468).

En su *Informe contra los adoradores de ídolos del obispado de Yucatán* el obispo Sánchez de Aguilar notificaba que para las fechas en las que redacta dicho informe el número de religiosos que dominaban las diferentes lenguas indígenas superaba con mucho el centenar:

“En la actualidad existen cien religiosos que saben el idioma, y muchos clérigos igualmente predicadores de los indios...”. (Sánchez, S/F. Una cuestión IV: 38).

Las versiones del *exemplum* no sólo se adaptaron al contexto al que iban dirigidas sino que, además, se adecuaron a situaciones extraordinariamente específicas condenando los “vicios” más frecuentes entre la población aborigen, como lo eran el alcoholismo o la promiscuidad e incidiendo, al mismo tiempo, en la necesidad de mantener alejadas las actitudes pecaminosas (Rubial, 2000). Debido precisamente a esto en los *exempla* novohispanos se aprecia un cambio conceptual del castigo divino; si en la Edad Media el mismo remitía a los pecadores al purgatorio, cuya creencia se había instituido recientemente para fomentar las misas por las ánimas, por el contrario en el México barroco los religiosos describían con detalle los tormentos infernales que, similares a los que se podían aplicar en esta tierra, sufrirían los renegados. Naturalmente todo esto, en el fondo, encubría mecanismos disuasorios mediante el uso del terror, mecanismos que los evangelizadores utilizaban con plena conciencia (Rubial, 2000: 189-193). Pero las órdenes mendicantes, que estuvieron evangelizando en aquel continente durante medio siglo, perdieron, con el tiempo, parte de la influencia que habían ejercido sobre las masas populares, lo que motivó el auge de los franciscanos, cuya orden había visto en el teatro una de las herramientas más valiosas para promover la conversión de las masas.

Cada vez son más numerosos los estudios que, sobre tan particular tipo de teatro, se publican (O. Arróniz, E. Rodríguez Cuadros, J. M. Díez Borque, J. Oleza, J. Rojas, F. Horcasitas, etc.); promovido y, casi siempre, redactado por los misioneros evangelizadores

su único objetivo era atraer a los indios hacia un tipo de enseñanza cristiana, racional y política. En otro apartado habíamos visto que los estudios teatrales hispánicos remontan al Medioevo el teatro religioso y popular europeo; así mismo, habíamos justificado su necesidad. La eficacia propagandística y aleccionadora de estas representaciones era algo que los religiosos católicos no habían olvidado. En principio había sido algo nuevo que se había introducido en el culto de la Iglesia Cristiana con la intención de ayudar a los fieles a acercarse más a las verdades de la fe, pero a pesar de haber descrito ya el fenómeno destaquemos el testimonio de Meropio Poncio Anicio Paulino, que en el siglo IV afirmaba:

“...los hombres sencillos que no saben leer, acostumbrados, por otra parte, a venerar a los ídolos, se convierten más fácilmente al Cristo hecho hombre cuando pueden contemplar los hechos de los santos... En la representación los ignorantes ven lo que han de seguir, en ella leen los analfabetos”. (Quirante, 2001: 266).

Trasplantadas a América, las nuevas formas escénicas respondían a muchas de las características teatrales hispanas y su intención, al igual que lo había sido durante la Edad Media en Europa, era exclusivamente evangelizadora. Así, las puestas en escena se concebían o recreaban a la medida de la mentalidad popular indígena. Representadas durante las fiestas religiosas, no sólo en Navidad y Semana Santa sino con mayor frecuencia en las celebraciones de los titulares o patronos de las villas y pueblos, debían cumplir con el objetivo apostólico señalado.

El afán catequista de los religiosos españoles se había entregado con absoluto celo a la destrucción de vestigios, códices y libros indígenas. A propósito de estos últimos, Francisco López de Gomara dejó dicho que eran “de papel y pergamino, un palmo ancho y doce largos, y doblados como fuelles, donde señalan por ambas partes de azul, púrpura y otros colores las cosas memorables que acontecen...”. (González, 2004: VII). “...y aun yo vide parte de los cuales se han quemado por parecer de los frailes, pereciéndoles, por lo que tocaba a la religión...” (González, 2004: VI y VII), reconoce el padre Las Casas, indicando cual fue, en manos de los religiosos, el lamentable destino de esas bibliotecas. Pero, no deja de ser paradójico que el franciscano Diego de Landa promoviera, por un lado, la quema de

los libros mayas y por otro rescatará para la posteridad el conocimiento de esta cultura al escribir su *Relación de las cosas de Yucatán*. Al igual que la actitud que mostró el dominico Diego de Durán quien, obsesionado como estaba en eliminar las prácticas paganas indígenas, en su *Historia de las Indias de Nueva España e islas de Tierra Firme*, en el *Libro de los dioses y ritos* y en *El calendario* muestra una sorprendente identificación con los rituales religiosos que denunciaba.

Habíamos visto que muchos de los antiguos dioses indígenas habían logrado ser suplantados por los santos católicos, sobre todo por poseer éstos alguna característica similar a la de la divinidad sustituida. Además, los misioneros mandaban erigir los nuevos templos cristianos sobre los mismos lugares sagrados que habían venerado los americanos dando con ello continuidad religiosa al lugar, lo que contribuía a mantener su ancestral identidad colectiva. Sin embargo, tan calibrado proceso evangelizador no pudo evitar que los aborígenes asumieran el nuevo cristianismo sobre sus bases paganas. En su “libro IV de la III parte”, -capítulo II-, Oviedo cuenta:

“Una india estaba en el camino por donde este padre yba en la provincia ya dicha, é tenía un niño que se le quería morir, de hasta tres años, é dixo á este reverendo padre que se lo bapticasse é le echasse agua; y él le preguntó que para que quería que le bapticasse, é la madre replicó que para que se fuesse arriba al cielo; y el padre le dixo: ¿Quieres que sea tu hijo chripstiano?”; y ella dixo que sí. Entonces el padre sacó agua bendita de una calabaca en la que llevaba, é teniendo al niño en brazos el capitan Andrés Garavito, lo baptico, é luego el niño dio una voz que parecio que decía cruz, e luego espiró que estaba muy malo. E la madre luego quiso ser bapticada, y este religioso la baptico é la llamaron Maria é acabada de bapticar, comenzó a dar voces, diciendo que via á su hijo yr al cielo derecho (...), lo cual fué causa que se bapticaron muchos indios de su voluntad”. (Oviedo, 1976: 15).

El mismo cronista prosigue, en el capítulo IX del mismo libro, que fray Blas, llevado de la codicia, llegó a suponer que el magma que circula por el fondo del cráter del volcán de Masaya, hoy día Parque Nacional, era oro fundido. Este fraile, “más osado é cobdicioso que

sabio” se hizo descolgar en una cesta mediante un “grueso cable ó maroma de ciento é treynta é cinco bracas”:

“É así se puso en el balso ó cincho en que avia de entrar, é atado muy bien, tomó una cruz de palo pequeña, la cual llevaba en la mano é á veces en la boca por su camino ó maroma abaxo: é después que á quarenta ó cinquenta indios que allí estaban les dio a entender que la cruz que en la mano llevaba era la espada é armas de los chripstianos contra el dios ó diablo de los indios”. (Oviedo, 1976: 25).

Oportunista o no, la explicación que el fraile ofreciera a los indígenas que le acompañaban se apoyaba sobre un importante antecedente. En efecto, la religión cristiana contó con varios elementos favorables que facilitaron su rápida asimilación, uno de ellos fue la cruz; a la llegada de los españoles el símbolo ya formaba parte de la iconografía religiosa genuinamente aborígen. En opinión de F. Blom si algo pudo favorecer la rápida aceptación del cristianismo fue este casual pero importantísimo hecho:

“En toda la tierra indígena de Chiapas, Campeche y Quintana Roo, así como en la Sierra de Juárez de Oaxaca, he visto, multitud de cruces sobre colinas y cerros, sobre ruinas antiguas... Nunca se ve un Cristo pendiente de ellas... Los indios siempre hablan del Señor Santa Cruz. Para ella la cruz tiene personalidad, es un personaje completamente desligado de Cristo (...). No cabe duda de que la cruz en la mente indígena existió como algo enteramente distinto de la cruz cristiana”. (Blom, 1956: 283).

Para los Chorotegas y Nicaraos la cruz “Kan” representaba el número cuatro, además de señalar los cuatro puntos cardinales y la “cruz de espirales” generaba la vida. Este tipo de cruces se encuentran con profusión en los petroglifos de Bocana de Paiwas, en la Zelaya Central de Nicaragua (Setright y Pérez, 1994). Y no sólo en esta región; el padre H. María resalta la presencia del signo en los petroglifos americanos, desde Canadá hasta la Patagonia, afirmando que no existe pueblo americano alguno que no haya utilizado la cruz como algo simbólico, sagrado y, también, figurativo:

“En su *Historia de Copacabana* fray Alonso Ramos escribe: *Apenas llegados los españoles a la Costa de Yucatán cuando encontraron muchas cruces dentro y fuera de los templos; y una muy grande levantada en el centro del patio. Los indios la adoraban con gran veneración y hacían procesiones por impetrar la lluvia*”. (María, 1965: 44).

Una de las muchas citas que el padre María aporta sobre la utilización religiosa de este signo entre los indígenas americanos no deja de ser verdaderamente sorprendente:

“El capitán de Grijalba añade, refiriéndose a los indios del Yucatán: *Adoran y veneran enorme cruz de mármol blanco coronada con coronas de oro y dicen que en ella murió uno que es más brillante que el mismo sol*”. (María, 1965: 45).

Si bien el sacerdote se interesa por dejar muy claro que los conquistadores no supieron o, mejor, no quisieron ver en la cruz americana otra cosa que el emblema de la fe cristiana, dando por sentada su indiscutible universalidad. Por otro lado, puesto que el indio vio que el nuevo culto veneraba de manera excepcional uno de sus símbolos míticos y religiosos más familiares, consintió y aceptó cuanto de él contaban los misioneros:

“No malició el español que la cruz americana podía ser símbolo nativo”. (María, 1965: 47).

El padre Acosta ya había informado sobre Tezcatlipuca, dios de la penitencia, de los jubileos y del perdón de los pecados y Oviedo, en su libro XLII, Cap. II, observa que los indígenas “sajan con unas navajuelas de pedernal agudas las lenguas é orejas y el miembro ó verga generativa (cada qual según su devocion) é hinchén de sangre aquel mahiz é despues repártenlo de manera que alcance á todos, por poco que les quepa, é cómenlo como cosa muy bendita” (Oviedo, 1976: 418). López de Gomara cuenta que “en algunas de estas procesiones **bendicen maíz rociándolo con sangre de sus propias vergüenzas, lo reparten como pan bendito y se lo comen**” [*La negrilla no es del cronista, tampoco*

nuestra]. (Esgueva, 1966: 140). De hecho es innegable la similitud del rito que presencié el sacerdote español y el ritual sacramental de la Iglesia Católica. En el capítulo XXXVII de su sexto libro, que describe el “baptismo de la criatura, y de todas las ceremonias que en él se hacían, y del poner el nombre de la criatura y del convite de los niños” –pág. 171-, Sahagún da testimonio de otra coincidencia, porque si al bautizando le mojaban los pechos, lo que distanciaría este ritual del bautismo cristiano, “después de esto echábale (*la partera*) el agua sobre la cabeza” al tiempo que rezaba una oración (Sahagún 1944: 172). Pero si en principio estas similitudes provocaron el rechazo de los religiosos trasladados a Indias, un análisis posterior les sugirió aprovecharlas en beneficio propio. J. García transcribe una carta que fray Pedro de Gante escribe a Felipe II:

“... y como vi esto y que todos sus cantares eran dedicados a sus dioses, compuse un cantar muy solemne sobre la ley de Dios y de la fe, cómo Dios se hizo hombre por salvar el linaje humano, y cómo nació de la Virgen María, quedando ella pura y entera”. (García, 1941: 214).

El obispo mexicano Pedro Sánchez de Aguilar describe en su *Informe contra los adoradores de ídolos del Obispado de Yucatán (año 1639)* cómo intentó modificar la ideología religiosa de los pueblos mayas utilizando sus propios cantos:

“Cantan fábulas, y antiguallas que, oy se podrían reformar, y darles cosas a lo divino que canten. Confieso, que aunque metí la mano en esta materia, no fue tanto, quanto convendría” (Sánchez, S/F. Una cuestión, IX: 85).

Tal vez pudiera parecer exagerada la visión de M. Sten cuando señala que en la Conquista de América se utilizó como “arma” el teatro, fenómeno que no se ha vuelto a producir en otras empresas similares, por lo que la autora concluye afirmando “que el teatro fue en la conquista espiritual lo que los caballos y la pólvora fueron en la conquista militar” (Sten, 1974: 8). Sten se reafirma con nota a pie de página reproduciendo un categórico comentario de Rodolfo Usigli; según palabras textuales el poeta y dramaturgo mexicano considera el teatro como “uno de los más vigorosos elementos de convicción

empleados por los conquistadores” (R. Usigli, en Sten 1974: 7). Sería conveniente matizar que el “espectáculo” formaba parte esencial de las celebraciones rituales americanas. En ningún momento estamos afirmando que fueran “teatro” en el sentido occidental más estricto del término, cuestión que ha abierto no pocas polémicas y cuya dilucidación forma parte de la presente tesis; pero, como ha quedado dicho, nosotros establecemos una diferencia entre la puesta en escena como celebración festiva y la teatralización de todo rito religioso. En este último caso la celebración misma permite establecer un tipo particular de comunicación espiritual entre el actor u oficiante y el espectador, comunicación que va más allá de la emoción que pueda provocar una experiencia estética. Naturalmente, su dimensión y cualidades dependerá, ¿cómo no?, de los condicionantes culturales imperantes. De este modo los elementos humanos involucrados participan de un rito con el que se pretende rendir homenaje a los poderes invisibles que gobiernan el mundo. Por lo mismo, M. Sten define las escenificaciones religiosas precolombinas como “un espectáculo que nada tenía que ver con la diversión, siendo ante todo un acto místico, lleno de sentido simbólico, oculto, impenetrable para los que carecían de la noción de lo que fue la religión que regía la vida de los antiguos mexicanos”; se trataría, en definitiva, de “un espectáculo *acontecimiento* y no *representación*” (Sten, 1974: 12 y 13).

A pesar de que el anteriormente citado obispo Sánchez de Aguilar inicia el capítulo X de su *Informe...* -Remedan los páxaros parleros- con la siguiente reflexión: “Los religiosos vedaron al principio de su conversión a estos farsantes, o porque cantaban antiguallas, que no se dexaban entender, o porque no se hiziessen de noche estas comedias, y evitar pecados en tales horas” (Sánchez, S/F. Una cuestión, X: 85), muy oportunamente los responsables de la evangelización americana supieron aprovechar algunos de los elementos religiosos y festivos presentes en aquellos rituales escenificados. Danzas y mitotes fueron así transferidos a la categoría de representación dramática y sus recursos, tales como las pinturas o el maquillaje, los utensilios u ornamentos extra cotidianos o los elementos escénicos que configuraban y ayudaban a delimitar el espacio de la representación, desprovistos de toda su trascendencia extática.

Admirablemente sagaces los religiosos utilizaron, además, los huehuetlatolli –también huehuetlahtolli-, cuyo significado en lengua náhuatl era los *Dichos de los antiguos*. Aunque les dedicaremos atención mucho más detallada adelantamos que los mismos consistían en extensos relatos que dictaban las pautas de conducta, las buenas costumbres, la visión moral, la práctica de las fórmulas sociales y las reglas a seguir durante las celebraciones religiosas. Considerados tradicionalmente elementos de la prosa didáctica el conjunto de normas referidas en estos manuales de instrucción, muchos de ellos recopilados por fray Andrés de los Olmos y por fray Bernardino de Sahagún, iba fundamentalmente dirigido a los jóvenes. De esta forma las “pláticas” invitaban “a que nadie se emborrache, ni hurte, ni cometa adulterio; exhortándolos a la cultura de los dioses, al ejercicio de las armas y a la agricultura” –Cap. XIV, pág. 63–, o a enseñar “muy buena doctrina en lo moral” a los “hijos cuando ya habían llegado a los años de discreción” –Cap. XVII, pág. 81–, entre otras muchas “obras que ellos hacían” –Prólogo, pág. 12-. Para ello utilizaban “muy extremado lenguaje y muy delicadas metáforas” -Cap. VI, pág. 31- (Sahagún, 1944).

J. Rojas expone que los montajes teatrales que utilizaron los frailes misioneros podían variar dependiendo de la época, del lugar, de la obra y sobre todo del motivo y del público (Rojas, 1939). Naturalmente, no requería las mismas necesidades una puesta en escena moralizante y educativa que la conmemoración de algún acto solemne. No obstante, tal como señala O. Arróniz (1996), a partir de un texto religioso se utilizaban los recursos que proporcionaba la tramoya medieval, recursos que con seguridad sembraron el estupor entre los indios, totalmente ajenos a este arte cercano al surrealismo. Horcasitas ha señalado igualmente la simultánea utilización, por parte de los frailes, del rico fondo de composiciones poéticas prehispánicas que estos encontraron en la cultura mexicana (Horcasitas, 2004). En cita recogida por M. K. Schuessler, R. Ricard indica que las dos representaciones teatrales más antiguas sobre las que se tienen noticias se deben a dos franciscanos, fray Luis de Fuensalida y fray Andrés de Olmos, si bien la cita de Schuessler no especifica de donde procede el dato aportado por Ricard:

“En materia técnica teatral parecen haber sido sumamente rudimentarios: puros diálogos en lengua de indios entre la Virgen María y el Arcángel Gabriel”. (Schuessler, 2008: 98).

O. Arróniz apunta en la misma dirección, basándose en los testimonios del padre Jerónimo de Mendieta. El profesor asegura que Andrés de Olmos, franciscano de la observancia, fue efectivamente el autor de la primera obra teatral llevada a escena por los misioneros, probablemente en la explanada que rodea el convento de Tlatelolco (Arróniz, 1996: 390-394). Fray Antonio de Ciudad Rodrigo constató, según carta transcrita por Motolinia, que aquellos acontecimientos teatrales revelaban “la extraordinaria actividad realizada por los religiosos de San Francisco, moviendo a multitudes en sus producciones teatrales” (Arróniz, 1996: 397). Para Arróniz, tan descabellada idea no podía surgir de otras mentes que las de los abnegados frailes franciscanos:

“...se podía incluir en una gigantesca representación a miles de indios para que transponiendo los umbrales de la realidad, se convirtieran en soldados de Cristo”. (Arróniz, 1996: 396).

A partir de esta experiencia, hacia finales del XVI o principios del XVII, los jesuitas, cuya llegada a Nueva España está fechada en el año 1572, desarrollarían un teatro más adaptado a los nuevos imperativos históricos demandados por el cambiante contexto político, religioso y social. Esta orden, continuando el trabajo misional de los franciscanos, utilizó el teatro en lengua nativa además del canto y de la difusión de imágenes y acabó implantado, en los colegios elitistas para indígenas, otro tipo de teatro mucho más culto escrito en castellano y latín, mediante el cual promovían entre los escolares ejercicios literarios al par que diversión educativa (Frost, 1992):

“...el teatro iniciado por la orden franciscana como medio eficaz de evangelización, representado por indígenas en su propia lengua, continuaba representándose tanto en la capital como en la periferia, pero había perdido la relevancia social que tuvo en las primeras décadas, cuando representaciones multitudinarias eran presenciadas por los máximos exponentes del poder civil y eclesiástico de la Colonia; en cambio, el

último cuarto del siglo XVI iba a caracterizarse por el auge del teatro popular criollo, que se desarrolló fundamentalmente en torno a la festividad del Corpus”. (Aracil, 2008: 277).

La autora describe uno de aquellos grandes espectáculos, *La conquista de Jerusalén*, puesta en escena realizada durante la celebración del Corpus en la ciudad de Tlaxcala en el año 1539. Tras la representación se procedió al bautizo de gran número de indígenas que habían participado en la misma como figuración de masas. Asimismo, refiere otro espectáculo, *El juicio final*, gran apuesta teatral realizada en el año 1538 en la ciudad de México. Aracil indica que ambas representaciones contaron con la presencia de las máximas autoridades de la colonia, el virrey Mendoza y el arzobispo Zumárraga (Aracil, 2008). Según el fundador de los estudios etnomusicales en Guatemala, C. Lara Figueroa, los frailes que organizaban estas actividades habían estudiado en colegios y universidades europeas donde, es muy probable, asistirían a representaciones cortesanas renacentistas de carácter novedoso. Sin embargo, no era éste el tipo de teatro que necesitaba el territorio conquistado; dado el nuevo contexto cultural y económico el pretendido teatro de evangelización debía ser esencialmente popular. De esta forma, Lara Figueroa, divide el drama europeo medieval tardío y su sucesor, el drama indígena, en cinco categorías: El drama litúrgico, el misterio o representación tomado de la Historia Sagrada, el drama alegórico, el drama moral o didáctico y el drama profano, cuya representación era de tipo no religioso (Lara, 1991). A pesar de que el análisis del autor se circunscribe de forma exclusiva a Guatemala, con muy pocas diferencias podríamos aplicarlo a todo el ámbito mesoamericano.

Pero, ¿qué tenía el teatro de carácter cristiano que conectase tanto con la religiosidad de los indios? ¿Cómo pudo ser tan rápida y unánimemente aceptado por una población que no sólo desconocía la lengua, sino que también era ajena a la moral o a la ideología implícita en las obras? Y, finalmente, ¿por qué confiar en él para tan ambicioso proyecto evangelizador? Ciertamente es que el temor y la fascinación que ejercía la superioridad exhibida por los extranjeros -sus barbas, sus armas, sus bestias y su preeminencia militar- actuaron como factor inicial de persuasión; pero la posterior actitud de aparente sometimiento pudo

estar también vinculada con aspectos rituales involucrados en complejas actividades de intercambio; al menos ésta es una de las posibilidades defendidas por E. Ibarra. Según la autora, si el significado e implicación de las ceremonias religiosas celebradas por los españoles no siempre fue comprendido por los indígenas el permitirles pudo deberse a las leyes de reciprocidad propias de aquellas culturas (Ibarra, 2001). La propuesta de Ibarra nos parece factible: Fray Jacobo de Testera se había hecho pintar en un lienzo los misterios de la religión católica (Mendieta, 1973). La introducción de los catecismos testerianos, llamados así en honor a este padre franciscano francés, ayudaba a los instructores religiosos en tanto que estos no dominaran las lenguas de los pueblos que tenían asignados. Sin embargo, el gran acierto de estos códices residía en la semejanza mantenida con los libros prehispánicos elaborados sobre papel amate (amatl), respondiendo a una estética mixta, o mejor “mestiza”, de intercambio iconográfico hispanoamericano. Schuessler reproduce una cita del académico mexicano Manuel Toussaint en la que el historiador del arte resalta la similitud entre las pinturas murales que decoran el convento franciscano de Cholula y aquellos códices que los amanuenses aborígenes grababan en el amate:

“La disposición de todos los objetos y hasta las casullas de los religiosos recuerdan los códices indígenas”. (M, Toussaint, citado por Schuessler, 2008: 101).

De esta forma, tanto el drama como las pinturas murales ayudaban a salvar unas deficiencias idiomáticas que entorpecían la transmisión del mensaje esencial, convirtiendo los dos sistemas de expresión en vehículos de comunicación cuyos códigos eran comprensibles para los neófitos. Si, como acabamos de ver, los primeros en impulsarlos fueron los franciscanos, ambos métodos fueron posteriormente adoptados por los frailes dominicos y los agustinos. Al jesuita José de Acosta debemos una de las más detalladas descripciones que conservamos sobre el teatro practicado por los nahuas, descripción por otro lado citada por casi todos los investigadores interesados en este campo –M. Sten, M. León-Portilla o A. M. Garibay-:

“...se hacían grandes bailes y regocijos, y muy graciosos entremeses, para lo cual había en medio de este patio un pequeño teatro de a treinta pies en cuadro,

curiosamente encalado, el cual enramaban y aderezaban para aquel día con toda la pulicía posible cercándolo todo de arcos hechos de diversidad de flores y plumería, colgando a trechos muchos pájaros, conejos y otras cosas apacibles, donde después de haber comido se juntaba toda la gente. Salían sordos, arromadizos, cojos, ciegos y mancos, viniendo a pedir sanidad al ídolo; los sordos respondiendo adefesios, y los arromadizos, tosiendo; los cojos, cojeando hacían sus miserias y quejas, con que hacían reír grandemente al pueblo. Otros salían en nombre de las sabandijas, unos vestidos como escarabajos, y otros como sapos, y otros como lagartijas”. (Acosta, 1962: 277 y 278).

De López de Gomara tenemos otra descripción, a pesar de que el cronista redactasela *Historiageneral de las Indias* y la *Historia de laconquista de México* con los datos suministrados por Cortés y otros exploradores porque nunca viajó a América:

“...a los principios cantas romances y van despacio; tañen, cantan y bailan quedo, que parece todo gravedad; mas cuando se encienden, cantan villancicos y cantares alegres; avívase la danza, y andan recio y aprisa; y como dura mucho, beben, que escancianos están allí con tazas y jarros. También algunas veces andan sobresalientes unos truhanes, contrahaciendo a otras naciones en traje y lenguaje y haciendo del borracho, loco o vieja, que hacen reír y placer a la gente”. (López, 1945: 164 y 165).

M. Sten ofrece otras descripciones similares en las que Sahagún, Mendieta y Durán nos cuentan cómo eran aquellas fiestas palaciegas (Sten, 1974). El citado padre Acosta, que como buen cosmógrafo, antropólogo y naturalista había defendido la tesis de que el hombre americano había llegado al continente a través de Siberia (Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo Americana, 1921: Volumen II: 404), nos confirma que los sacerdotes “que andan entre ellos han probado ponelles las cosas de nuestra santa fe en su modo de canto, y es cosa grande el provecho que se halla, porque con el gusto del canto y tonada están días enteros oyendo y repitiendo sin cansarse. También han puesto en su lengua composiciones y tonadas nuestras, como de octavas y canciones, de romances, de redondillas y es

maravilla cuan bien las toman los indios y cuanto gustan; es cierto gran medio éste y muy necesario para esta gente” (Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. J. Acosta. L. SEXTO, CAP. XXVIII). Gracias al testimonio de este misionero sabemos que los indios, con un sentido rítmico acusado, aceptaban de muy buena gana las cancioncillas, las recreaciones musicales y las representaciones teatrales compuestas por los frailes que contenían cantos y danzas por sus ritmos pegadizos y nuevos. Y habría que añadir la posibilidad de que muchas de estas representaciones utilizaran los ritmos aborígenes para marcar los compases musicales. En una carta a Felipe II, el mendicante fray Pedro de Gante, ya había señalado que “toda su adoración dellos a sus dioses era cantar y bailar” (Schuessler, 2008: 103).

En efecto, los sacerdotes católicos se dieron pronto cuenta de que los indígenas asimilaban el mensaje evangelizador a través de las recreaciones teatrales con más celeridad que asistiendo a la celebración de la misa o escuchando largos y aburridos sermones, totalmente ajenos a la cosmovisión que tenían de su mundo. Sin embargo esto no viene a significar que, si bien aprendían con gusto lo que se les enseñaba, no necesariamente debían entender o participar del mensaje. Al menos durante los primeros tiempos. Pero los abnegados misioneros comenzaron a crear y a recrear, asimilando las estructuras prehispánicas, piezas procedentes de la tradición teatral, sobre todo barroca, europea. Por eso, muy pronto surgieron en el Reino de Guatemala, al menos en una de sus provincias –Nicaragua–, numerosas producciones bautizadas de formas diversas a causa de la amalgama de sus elementos sacros: bailes, logas, papeles, coloquios, originales, historias, loas, etc. En otras palabras, se elaboró un vasto repertorio que la población indígena – aprendiendo a través de ellas la nueva lengua y la nueva fe– asimilaría hasta el grado de transformar esencialmente su mentalidad:

“Esta campaña la iniciaron en Centroamérica los dominicos, entre ellos Juan Torres y Luís Cáncer –compañeros de Fray Bartolomé de las Casas en la experiencia de la Verapaz– ; pero la define su carácter colectivo y anónimo. Abarcando toda la época colonial, e incluyendo la música, sobrevivió a nuestros días disuelta, en mayor o menor grado, en folclor” (Arellano, 1991: 22).

En 1624, mucho antes de fallecer, el padre franciscano fray Juan de Torquemada tenía escritas y representadas varias comedias en latín, náhuatl y español (Sten, 1974). Y el cura colombiano José Hurtado logró que sus indios compusieran todo género de versos en lengua achagua, conforme al método español, según cita Juan Rivero en su libro *Historia de las misiones de los llanos de Casanare y de los ríos Orinoco y Meta*, publicado en Bogotá en el año 1883 (Negro y Marzal, 2000).

Ya fray Diego Durán había notado que en las ciudades mexicas había centros de canto y danza llamados cuicacalli, lo que significa “casa de canto”:

“En la ciudad de México y de Texcoco y de Tacuba había casas de danza muy bien edificadas y galanas con muchos aposentos grandes y espaciosos, alrededor de hermoso patio grande para el ordinario baile”. (Durán, 1967. Volumen I: 191).

En este punto quisiéramos matizar algo que consideramos importante; la base de nuestra opinión se centra en la siguiente cita del padre José de Acosta:

“Aunque muchas de estas danzas se hacían en honra de sus ídolos (*se refiere, naturalmente a las danzas rituales indígenas*); pero no era eso de su institución, sino, como está dicho, un género de recreación y regocijo para el pueblo, y así no es bien quitárselas a los indios, sino procurar no se mezcle superstición alguna. (...) En Tepotzotlán, que es un pueblo siete leguas de Méjico, vi hacer el baile o mitote que he dicho, en el patio de la iglesia y me pareció bien ocupar y entretener los indios días de fiestas, pues tienen necesidad de alguna recreación; y en aquella que es pública y sin perjuicio hay menos inconvenientes que en otras, que podrían hacerse a sus horas, si le quitasen éstas. Y generalmente es digno de admitir que, lo que se pudiere dejar a los indios de sus costumbres y usos (no habiendo mezcla de sus errores antiguos), es bien dejallo; y conforme al consejo de San Gregorio, Papa, procurar que sus fiestas y regocijos se encaminen al honor de Dios y de los Santos, cuyas fiestas celebran” (Acosta. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. L. SEXTO. CAP. XXVIII).

Estas observaciones del padre Acosta nos proporcionan dos datos importantes: Primero, que la tolerancia hacia prácticas que la Iglesia consideró, en su momento, inocuas condujeron a un sincretismo religioso que iba mucho más allá de lo que el catolicismo hubiera deseado. Segundo, que las danzas aborígenes paganas se ejecutaban ya por esas fechas en los atrios de las iglesias y en honor, no de los antepasados o como expresión de antiguos ritos agrarios, guerreros o de fecundidad, sino en honor a una deidad extranjera esencialmente extraña.

Sobre la primera consideración, realizaré un comentario. El día de San Sebastián (20 de Enero), patrón de Diriamba, las diferentes cofradías bailan en honor al santo. Una de las más exóticas y espectaculares es la encargada de bailar la danza del Toro Huaco, integrada por docenas de bailarines. El sincretismo religioso se hace patente en el multicolor vestuario que exhibe numerosos pañuelos atados a las muñecas o grandes plumas de pavo real coronando los sombreros. Las largas filas de bailarines se mueven al son de los chischiles (a modo de maracas metálicas rellenas de piedritas), que remedan el crótalo de las serpientes. Y la danza se ejecuta serpenteando, literalmente, por las calles de la ciudad, tras las andas del santo. Los bailarines –mejor sería decir danzantes- se congregan en el atrio de la iglesia de San Sebastián. En dicho atrio esperan pacientemente a que se celebre la misa, y no es hasta que el sacerdote la finaliza y lanza los vivas al santo, que éstos comienzan a entrar en el templo gritando y danzando al tiempo que forman una única y larga fila. Esa fila llega hasta el altar mayor. Los portadores o penitentes cargan las andas y sacan a los santos (San Sebastián, Santiago y San Marcos) y tras ellos, como si los hubieran robado, salen gritando los danzantes del Toro Huaco. Es importante señalar que cuando la fila penetra y se apodera de los tres santos, gritando y desplazándose con movimientos sinuosos como los de las serpientes, en el interior del templo ya no hay ningún sacerdote que de manera oficial represente a la Santa Iglesia Católica. Es como si el clero no quisiera ver -pues no podría aceptarlo- la evidente parte pagana de la fiesta. No obstante cuando abordemos *El Güegüense* tendremos que retomar de nuevo ésta y otras danzas que, durante las fiestas de celebración, acompañan la “comedia bailete”.

Sobre la segunda consideración, otro comentario: La Iglesia, arrastrada por un sincretismo que se le iba de las manos, aceptó que las danzas rituales aborígenes se celebraran no ya en las calles o plazas sino en sus mismísimos atrios, siempre que dichas danzas no fueran obscenas o exhibieran explícitamente la imagen de algún ídolo. Decimos esto porque *El Güegüense* es una pieza que, como veremos, se burla del conquistador español, pero que al no atacar ninguno de los presupuestos católicos se ensaya y representa (en su parte teatral) a las puertas del templo. Y los actores-danzarines son, como veremos, no actores sino promesantes, gente del pueblo que paga, con la representación teatral y sus danzas, los favores que del santo han recibido.

Si retomamos los comentarios del padre Acosta veremos que las celebraciones danzadas descritas eran muy frecuentes en el mundo ritual americano. Schuessler transcribía un comentario del padre de Gante incidiendo sobre lo mismo. En dichas fiestas corrían abundantemente el “vino” y la chicha, extraídos de diversos frutos y de la fermentación no destilada del maíz por lo que, como atestiguan abundantemente los cronistas, el alcohol formaba parte integrante y sustancial de las mismas, a pesar de que los misioneros desaprobaran los excesivos niveles de embriaguez a los que se podía llegar. Según refieren las crónicas, dichas solemnidades variaban entre los diferentes grupos tribales. Oviedo, en sus anotaciones, describe los diversos areytos que observó en la plaza del cacicazgo de Tecoteaga; estos areytos o mitotes, cuya traducción del náhuatl significa “danzante” (Guido, 2002: 21), eran cantos grupales religiosos danzados, muy similares a los aludidos por el padre Acosta:

“Y halléme un día á ver un areyto, que allí llaman mitote, é cantar en coro, ocmo los indios suelen hacerlo, y era acabando de coger el fructo del cacao... (...) Andaban un contrapás hasta sessenta personas, hombres todos, y entrellos ciertos hechos mugeres, pintados todos é con muchos y hermosos penachos é calcas, é jubones muy bigarrados é diversas labores é colores, e yban desnudos, porque las calcas é jubones que digo eran pintados, é tan naturales que ninguno los juzgara sino por tan bien vestidos como quantos gentiles soldados alemanes ó tudescos se pueden ataviar. (...) Algunos llevaban máscaras de gestos de aves, é aquel contrapás

andábanlo alrededor de la placa é de dos en dos, é desviados á tres ó quatro pasos...”. (Oviedo, 1976: 28-31).

El mismo cronista nos refiere que el alcohol –“la beodera”- debía se ingerido “hasta que caen hechos cueros borrachos é tendidos por el suelo (ob. cit., 29), porque “el que aquesto desta gente no hace es tenido entrellos por hombre de poco é no suficiente para la guerra” (ob. cit., 30). Sin embargo destaca:

“Desta mesma manera, aparte, lo hacen las mugeres de la manera que ésta dicho; pero las principales” (Oviedo, 1976: 30).

Lo que viene a significar que sólo a las mujeres de cierto rango se les concedía esta licencia. Por su parte, las investigaciones realizadas por A. Esgueva aportan una extensa recopilación de ritos, fiestas y juegos celebrados en Nicaragua, tomados de los testimonios que nos han dejado el eclesiástico Francisco López de Gomara, el capellán de la reina Pedro Mártir de Anglería, fray Juan de Torquemada, fray Toribio de Benabente Motolinia, el adelantado Pascual de Andagoya, Antonio de Herrera y Tordesillas y Gonzalo Fernández de Oviedo, a pesar de que alguno de ellos no llegasen a pisar suelo americano: “Otros areytos é cantares, juntados con el baylar é contrapases, usan los indios, é son muy comunes, como en otras partes destas historias está dicho”, dice Oviedo. Y, posteriormente, añade, “Y entre las otras tienen manera de areyto é rito ques de aquesta forma. En tres tiempos del año, en días señalados que ya tienen por fiestas principales” (Esgueva, 1996: 220 y 221). No vamos a ofrecer aquí ningún resumen de la documentación aportada por Esgueva, pues el propio Oviedo dedica, en varios capítulos, atención a este tipo de danzas, especialmente en el capítulo XI del Libro XLII:

“...andan un areyto á modo de contrapás en corro, las mugeres asidas de las manos é otras de los brazos, é los hombres en torno dellas más afuera assi asidos... (...) ...e los hombres hacen meneos con los cuerpos é cabeças, y ellas por consiguiente. Llevan las mugeres cada una aquel dia un par de guataras (ó capatos nuevos)”. (Esgueva, 1996: 222).

Si anteriormente hemos visto que a las mujeres principales les estaba permitido embriagarse, ahora vemos que todas ellas podían participar en las ceremonias danzadas. Sobre el papel que jugaba la mujer en los bailes mejicanos, López de Gomara, después de haber descrito una danza masculina, hace la siguiente referencia:

“Todos los que han visto este baile dicen que es cosa mucho para ver, y mejor que la zambra de los moros, que es la mejor danza que por acá sabemos; y si mujeres la hacen, es muy mejor que la de los hombres. Mas en México no bailaban ellas tal baile públicamente”. (López de Gomara, 1945: 165).

No obstante, en los cuecuechcuícatl —o “cantos traviesos”—, cuya representación abarcaba entre los aztecas la interpretación del texto, el canto y la danza como integral totalidad escénica, según testimonio de Sahagún reproducido por M. Sten, quien, a su vez, lo toma de Garibay, los papeles femeninos son interpretados por hombres:

“Luego van saliendo unos como niñitos. Unos son mujeres: muy bueno es su adorno de mujer: su faldellín, su camisa. De igual manera, los varones están bien ataviados”. (M. Sten, 1974: 29).

Con anterioridad hemos reproducido una cita de Oviedo en la que el cronista nos informa de que en uno de los areytos presenciados por él sesenta varones danzaban acompañados por un grupo menor travestido o “hechos mugeres”, según palabras del propio autor (Oviedo, 1976: 28). Sin embargo, dada la importancia que ciertos personajes femeninos tienen en algunos cuecuechcuícatl cuesta creer que siempre estuvieran interpretados por varones, aunque lo cierto es que en nuestro propio contexto la mujer encontró, durante mucho tiempo, vetado su acceso a los escenarios medievales y renacentistas europeos; de hecho es ésta una exclusión de la que todavía participa el teatro en Oriente. Sobre el punto que venimos tratando hay un testimonio doblemente valioso, recogido por M. León Portilla, de fray Diego Durán:

“Otras veces hacían estos bailes en los cuales se embijaban de negro, otras veces de blanco, otras veces de verde, emplumándose la cabeza y los pies, llevando entre medias algunas mujeres. Fingiéndose ellos y ellas borrachos, llevando en las manos cantarillos y tazas, como que iban bebiendo...”. (Fray D. Durán, citado por León-Portilla, 1984: 187).

Del anterior testimonio se desprende que si la mujer se encontraba presente en muchas de las representaciones escénicas indígenas su papel no era especialmente relevante, fenómeno que, como veremos, se repite en el parateatro post colonial y en el teatro paralitúrgico. C. Guido, que en su investigación sobre el arte chorotega utiliza varias citas de Oviedo, afirma lo siguiente:

“Llama la atención que eran “hombres todos, y entrellos ciertos hechos mugeres”, pues conforme los testimonios de los caciques interrogados por el Fraile Francisco de Bobadilla en la provincia de Nicaragua, las mujeres estaban marginadas de los templos y principales ceremonias religiosas, no siendo así en la cultura Nahuas de donde se supone eran originarios”. (Guido, 2002: 21 y 22).

Así mismo vemos que la máscara, en su expresión más básica y primaria, formaba parte de aquellas semióticas escénicas. López de Gomara, al describir los ritos de los chicoranos (cap. XLIII) constata el uso de la máscara entre los indígenas de La Florida:

“Vístense todos lo mejor que tienen; unos se tiznan, otros se cubren de hoja y otros se ponen máscaras de pieles; hombres y mujeres cantan y bailan; ellos festejan el día y ellas la noche, con oración, cantares, danzas, ofrendas, sahumeros y tales cosas”. (López de Gomara, 1945: 127).

Pero, ¿por qué estas manifestaciones conmemorativas abandonaron el espacio que los galpones ofrecían a los tiangués y se trasladaron a los atrios y plazas de las iglesias católicas?

Durante la conquista los españoles habían atribuido sus victorias a la voluntad divina, lo que contemplado por los indígenas sugería la evidente superioridad del dios cristiano. A ello habría que añadir que algunos indígenas abandonaron con alivio las prácticas ceremoniales tradicionales por la inseguridad y el terror que estas transmitían. De hecho las misericordiosas figuras representadas por la Virgen María y su hijo Jesús debieron ejercer una gran atracción entre aquellas gentes:

“...la exaltación cristiana de la pobreza, como virtud que facilita la salvación eterna, sin duda era muy significativa para los pueblos nativos, sumidos en un contexto de creciente miseria bajo el régimen colonial”. (Kinloch, 2005: 80).

No obstante se sospecha que el nuevo sistema religioso fue asimilado como un nuevo ritual de carácter colectivo siempre acorde con la idiosincrasia amerindia:

“Hacia el Siglo XVII se fue produciendo con estos elementos culturales un fenómeno de sincretismo en el que subsistían los rasgos de la cultura indígena y de la cultura española. Un ejemplo de esto es el ritual religioso que se encontró inyectado de formas rituales indígenas cuando el indio había aceptado la cristianización”. (Romero, 2002: 135).

El verdadero eje vertebrador pasó a ser el santo católico como sustituto de la divinidad tutelar que había presidido hasta aquel momento los ancestrales panteones aborígenes; de hecho la totalidad del pueblo se identificaba –todavía lo sigue haciendo– con la figura representativa de su santo patrón. En la práctica, el cristianismo suponía una religión de maneras semejantes a las tradiciones consistentes en adorar sus antiguas imágenes sagradas y ante la intrusión que significaban los nuevos modos foráneos que se venían imponiendo. Así las cosas, la adaptabilidad de las viejas formas se presentaba como la más inteligente de las opciones. Como opina M. Sten, cada pueblo México tenía una divinidad especial adornada con vestidos y joyas y antes de acometer cualquier empresa se solicitaba su bendición, al igual que hacían los cristianos, lo que contribuyó, sin duda, a depositar en los

santos el papel que anteriormente tenían asignado esas divinidades (Sten, 1974). Las aportaciones del Doctor Germán Romero vienen a confirmarlo:

“Así, según los curas de Subtiava, en 1774, los indios habrían creído que en cada iglesia había un dios particular “...en la iglesia de San Pedro hay dios de San Pedro, en la de San Sebastián, dios de San Sebastián y así de las demás iglesias”. (Romero, 1987: 75).

De hecho, ayunos, ofrendas, oraciones, procesiones, representaciones escénicas o el propio sacramento de la Comunión no les resultaban extraños. Las nuevas propuestas respondían a nuevas simbologías pero sus formas se podían acoplar a sus ceremonias, por lo que los astutos indígenas no vieron contradicción alguna a la hora de complementar actitudes religiosas tomadas de una u otra tendencia. Por lo tanto, al analizar las prácticas religiosas que actualmente acoge la Iglesia Católica en América, no debería sorprendernos que las nuevas devociones y los antiguos procedimientos convivan de forma ajustada a las puertas mismas de los templos. Antonio de Cibdad Real nos ha dejado un testimonio del 5 de junio de 1586, día del “Santísimo Sacramento”. El cronista refiere, una vez acabada la misa por el padre Comisario, cómo se celebró la procesión que, partiendo de la iglesia, finalizaba en el atrio mismo del templo. Después de describir la Custodia el franciscano nos cuenta que las calles estaban tapizadas “de ramas de árboles verdes como la naturaleza los crió”. Así mismo describe las numerosas cruces, unas de metal y otras hechas mediante palos dorados:

“...los frailes llevaban las andas, incensaban y cantaban con sola la ayuda del otro clérigo. Hubo muchas danzas y bailes de indios y una de mozos españoles bien aderezados, cubiertos los rostros con tocas de red muy menudas, los cuales danzaron y bailaron muy bien sin cesar, desde que comenzó la procesión hasta que se acabó, que para tierra tan caliente fué mucho: llevaban mucho de caxcabel, e iba entre ellos un mulato con una saboyana parda hasta en piés, un palo blanco por pretina, barbas y caperuza de bobo, el cual con unas sonajas hizo aquel día maravillas”. (A. de Cibda Real, citado por Bolaños, 1976: 160 y 161).

El relato es sumamente ilustrativo: Los antiguos modos se acomodaban a las nuevas convenciones. A continuación vamos a comprobar cómo, cuatrocientos años después, la dinámica conmemorativa es muy similar a la descrita por el padre franciscano.

CAPÍTULO III:

***El Güegüense*, una representación teatral adscrita a la paraliturgia amerindia y mestiza.**

3.1 Origen del teatro náhuatl

Se sabe que la primera forma de representación teatral entre los antiguos mexicanos –al igual que en la cultura griega- estuvo fundamentalmente ligada a las celebraciones y fiestas que expresaban, de manera ritual, sus concepciones religiosas. Remontándonos casi a los orígenes de la era cristiana, se encuentran ya varios testimonios de significativo interés. Tales son algunas pinturas naturales descubiertas en el gran centro de Teotihuacán, que recrean procesiones religiosas en las que los sacerdotes marchan con atavíos representativos de los diversos dioses, al tiempo que entonan himnos sagrados como lo indican las volutas floridas que salen de sus bocas. En esas antiguas procesiones rituales los sacerdotes e iniciados simbolizaban el papel de los dioses haciendo llegar al pueblo los poemas sagrados (Sten, 1974). María Sten ve en estos ritos religiosos parateatrales los más antiguos orígenes de lo que, evolucionando con el tiempo, se convertiría en una acción dramática propiamente dicha. Sin embargo otros autores, como León-Portilla, José Cid Pérez y Dolores Martí de Cid, opinan que el origen de las primeras formas de representación escénica entre los nahuas se encontraría en los *teponazcuícatl*.

Las representaciones rituales religiosas, como el Drama de la Pasión de Abidos en el Antiguo Egipto (1.887-1.849 a. C.), recreaban la muerte y posterior renacimiento del Rey-Dios Osiris influyendo en los ritos religiosos parateatrales de las culturas que se asentaron en el Mediterráneo oriental. Se sigue discutiendo si todos estos ritos, a su vez, derivaron en la gran tragedia atelana o, por el contrario, si ésta nació del culto a los muertos o a los héroes, si procede del ditirambo o si su verdadero origen estuvo en fiestas de carácter agrario. Advirtiendo las dificultades que entraña establecer paralelos etnográficos hacemos hincapié en las anteriores observaciones porque nos interesa resaltar coincidencias que acercan el teatro precolombino al teatro oriental e incluso al teatro griegotal como algunos autores -J. Cid Pérez y D. Martí de Cid (1964)- pretenden establecer, pese al rechazo que semejante propuesta pudiera provocar en principio. M. Sten diferencia el *cuecuechcuícatl* o “baile cosquilloso o de comezón” del resto de

rituales escenificados, pues, según expresa la autora, éste último solía ser un baile más propio de “mujeres deshonestas y de hombres livianos” (Sten, 1974: 25).

Para nosotros, el hecho teatral en cuanto que deriva de la magia, de la religión y de los ritos, se encuentra íntimamente ligado al sentir más profundo del ser humano, por lo que pertenece, como tantas otras cosas del acervo cultural, a la memoria colectiva y a la herencia genética. Que las grandes lenguas culturales Meso y Sudamericanas tuvieran un “desarrollo totalmente separado” -Kroeber, 1945: 278- de las lenguas habladas en Eurasia, no excluye la posibilidad de que las motivaciones que yacen en las representaciones teatrales y las formas que adoptan éstas sean, si no idénticas, muy similares. Incluso, la evolución de estas formas podría correr caminos paralelos a ambos lados del océano, a pesar de las tremendas diferencias culturales y cronológicas existentes. Cuando una manifestación artística no ha acabado de perfilarse es muy factible que algunos de sus elementos integrantes tiendan a crear un cuerpo colectivo donde las particularidades de uno se solapan con las de otro.

No fue así con la tragedia y con la comedia, pero el fenómeno descrito puede ser observado en las fiestas que la ciudad de Diriamba celebra en honor a su santo patrón, San Sebastián. El municipio nicaragüense acoge, bajo la advocación del santo y con el nombre de “baile”, multitud de tradiciones de carácter o vocación religiosas. No debería extrañarnos, por tanto, que toda la bibliografía consultada coincida en que, en el teatro precolombino, canto y baile acompañaran al texto, o para ser más exactos, formaran “parte” del mismo, constituyendo el conjunto la obra en sí. La voz *teponazcuicatl* designaba de forma general los cantos que, necesariamente, debían ser escoltados por un instrumento musical, el *teponaxtli* o *teponaztli* (Horcasitas, 2004). Este instrumento es un tambor de hendidura construido con troncos huecos de madera endurecida al fuego que evidencia un conocimiento musical superior a los niveles rítmicos más primarios, pues sus dos lengüetas centrales producen sonidos afinados con intervalos musicales de segunda mayor, tercera mayor o menor, cuarta o quinta. Los mayas lo llamaron *tunkul*, los mixtecos *qhu*, los zapotecas *nicàche*, los otomíes *nobiuyy* los tarascos *cuiringua* (Stevenson, 1976. Romero, 1964).

Si sus mecanismos de conservación habían sido en principio las tradiciones orales, con posterioridad los *teponazcuicatl* fueron transcritos a extensos libros con los que los *tlamatimini* o maestros impartían sus lecciones en los *calmelac* y en los *cuicalli*, es decir, en los colegios y en las casas de canto. En estas escuelas los estudiantes aprendían poesía, danza y música. Los jóvenes debían memorizar estos himnos, impregnados de historia, mitos y leyendas. Compuestos por los *cuicapicque* o “forjadores de cantos” y cargados de contenido épico, filosófico o religioso glorificaban a los dioses, a los héroes, a la vida y a la muerte; algunos de ellos pudieron salvarse de la quema sistemática a la que los religiosos evangelizadores sometieron los códices prehispánicos y otros pudieron ser reconstruidos con posterioridad gracias a su permanencia en la tradición oral (Díaz, 2006).

En su libro *Vida y muerte del teatro náhuatl*, M. Sten nos relata de las páginas 40 a 49 lo que hubiera podido ser la representación de un espectáculo ritual-religioso náhuatl. La autora ha recreado algunos de los momentos más dramáticos de la fiesta que se celebraba en honor del dios *Tezcatlipoca* y si bien reconoce, en nota a pie de página, que la reconstrucción descrita es imaginaria, la misma está basada en las descripciones que nos han dejado cronistas como Clavijero, Durán y Sahagún. En el relato de Sten los sacerdotes juegan un papel como actores sumamente importante, al igual que debió suceder en las representaciones litúrgicas de carácter parateatral sumerias o egipcias. Aquellos sacerdotes celebraban sus ritos en lo alto de las pirámides truncadas, a la vista de todos, por lo que el espacio sagrado pasaba a ser, una vez más, espacio de exhibición escénica. La autora sugiere que esas escenificaciones rituales no trataban de provocar una emoción estética a la manera occidental; al contrario, la fiesta de los nahuas se revelaba como expresión máxima de su fanatismo religioso. Hablamos, por tanto, según lo expresa la citada autora, de “un espectáculo donde los conflictos humanos –amor, celos, odio- ceden ante el conflicto hombre-dios-universo”. Al finalizar la fiesta en honor a *Tezcatlipoca* “no cae ningún telón. Sin embargo, allí está, invisible para el espectador occidental, pero presente para los que tomaron parte en el espectáculo. (...) Termina tal como ha comenzado: con el temor”. (Sten, 1974: 49).

Influidos por las narraciones de los conquistadores se ha insistido en afirmar que las fiestas *Tlacaxipehualiztli* eran unas fiestas bárbaras, lo que no deja de ser cierto pues incluían sacrificios humanos, pero lo mismo podemos afirmar del circo romano. También se puede argüir que ese ritual escenificado era un “teatro” *sui generis*, pues, entre otras cosas, no reúne las condiciones necesarias que nos permitan catalogarlo de ese modo; empero, resultaba fundamental la teatralización de los hechos. Al respecto se puede argumentar que muchas de las representaciones teatrales vanguardistas –como sucede con el grupo catalán La Fura dels Baus– tampoco las reúnen y sin embargo están consideradas como tal. Lo evidente es que el carácter definitivamente religioso de aquellas ceremonias precolombinas las sitúa en el terreno de la religión, es decir en el del ritual religioso, al igual que sucede con las liturgias celebradas por las más antiguas culturas del Viejo Mundo. Todas esas manifestaciones podían ser enormemente teatrales, pero nunca teatro. Por eso hablábamos, en su momento, de liturgias parateatrales; porque parecen teatro pero no lo son. También vimos que las ceremonias representadas por los frailes en las iglesias europeas durante las liturgias medievales se sitúan en un territorio intermedio, mucho más próximo al del teatro, aunque, en el momento de su ejecución, público y oficiantes no lo vivieran así. Semejante puntualización faculta para hablar, en este último caso, de teatro o de drama litúrgico, nunca de teatro religioso. Porque el teatro religioso como tal es otra cosa.

En el capítulo I habíamos expresado que uno de los objetivos del presente trabajo consistía en encontrar, a lo largo de su desarrollo, pautas o principios cuya aplicación permita establecer con satisfacción de criterios los límites entre el espectáculo y la ceremonia, entre lo que es teatro y lo que no lo es, por mucho que se le asemeje. De momento es importante admitir, en el caso americano referido, que estamos hablando, básicamente, de una ceremonia litúrgica que se despliega ante la colectividad de forma teatral. Si volvemos al relato de M. Sten y pretendemos saber cuánto hay de parecido con la realidad que fue, difícilmente lo conseguiremos, del mismo modo que jamás sabremos a ciencia cierta cómo era la *skene* o escena del teatro griego (Gómez, 1997: 13 a 17), ya que las primeras construcciones fabricadas con madera desaparecieron

totalmente. Lo único que nos ha quedado de ellas, además de incompletas descripciones, es el graderío o *theatron* (hemiciclo) y unos basamentos de piedras al otro lado de la *orquestra*; tampoco hay que olvidar que incluso los teatros griegos que nos han llegado habían sido remodelados por los romanos. Y sin embargo los manuales teatrales están repletos de posibles reconstrucciones. Porque, a pesar de no ser excesivamente fiable la representación descrita por Sten sí nos sirve para imaginar qué pudo haber sido para aquellas culturas una escenificación religiosa celebrada en honor a sus dioses. Un ritual como el aludido -o algún otro rito similar- podría contener todas las otras fiestas que constituían lo que podríamos llamar “primeras formas teatrales definidas”, manifestación plural que, bajo diferentes aspectos, continúa vigente en muchas de las fiestas religiosas americanas. En sus cartas al Emperador Carlos V, Hernán Cortés dejó descritos los espacios escénicos que el conquistador extremeño observara en Tenochtitlán:

“Y llevese a la plaza del mercado para lo asentar en uno como teatro que está en medio de ella, fecho de cal y canto cuadrado, de altura de dos estados y medio, y de esquina a esquina habrá como treinta pasos; (...) que los representantes de ellos se ponían allí porque toda la gente del mercado y los que estaban en bajo y encima de los portales, pudieran ver lo que hacían”. (Cortés, 1940: 35).

Como la ceremonia litúrgica que en realidad era, los diversos elementos utilizados en las representaciones contaban, como ya habíamos señalado en otro momento, con un simbolismo propio suficientemente conocido por parte del público, simbolismo que abarcaba desde las máscaras hasta la totalidad de elementos integrados en el vestuario, los colores empleados o la significación del gesto y de la palabra. Los casos más estudiados y conocidos de estas formas simbólicas son los que nos aportan los diferentes géneros teatrales orientales -Kabuki, No, Katakali-, donde la palabra queda supeditada a un segundo lugar, pudiendo ser mucho más categórico un golpe de abanico, un gesto indicativo marcado con los dedos de las manos, el movimiento de los ojos o la forma de deslizar los pies sobre el escenario que el texto que los actores cantan o recitan. Pero las recreaciones escénicas precolombinas abarcaban otros muchos

aspectos además de los estrictamente recogidos en los rituales religiosos; de este modo podemos encontrar “bailes y regocijos, y muy graciosos entremeses”. De hecho, según indica M. Sten, en la coronación de Moctezuma “hubo grandísimas fiesta, bailes, comedias y entremeses de día y noche con tantas lumbres que parecía mediodía” (Sten, 1974: 18). Parece ser que “entre sus numerosos palacios” Moctezuma tenía “una comarca entera habitada por bailarines destinados a su diversión” (Sten, 1974: 18). A nosotros estas preferencias nos recuerdan a las de los reyes europeos renacentistas - Isabel I de Inglaterra- y barrocos -Luís XIV de Francia o Felipe IV de España-, tan aficionados al teatro.

Por otro lado, los anteriores testimonios evidencian que no toda forma de actuación era “teatro” de carácter religioso. Al igual que ocurre hoy día se ofrecía a la población otro tipo de representaciones: Desfiles, danzas, festivales, himnos y diálogos. Sabemos ésto por los testimonios que cronistas y conquistadores nos legaron y por los manuscritos que se han podido conservar en México y Guatemala. Y si bien las celebraciones más nombradas en las crónicas fueron los *areytos* –o *areítos*- ello es debido a que este tipo de “danza” era una de las más representadas y, por ende, de las más conocidas. Hay que aclarar, no obstante, que, al igual que ocurrió con los nombres con que los primeros cronistas designaron a las diferentes tribus mesoamericanas, aplicados de forma bastante genérica (Lothrop, 2004: 31. Carmack, 2002: 16), el término *areyto* se impuso, por falta de precisión, al de otras actividades similares. Pese a ello, algunos especialistas –J. Cid y D. Martí (1964)- consideran que ciñéndonos a sus características básicas el *areíto*, el *mitote*, el *naachú* y el *tocotin* de la parte norte de Hispanoamérica son muy similares al *wayño* y a la *quashwa* del Perú. Con anterioridad hemos reproducido citas de Fernández de Oviedo donde el cronista describe los *areytos* centroamericanos. De M. Sten tomamos otra cita donde el mismo cronista refiere que “esta manera de baile parece algo a los cantares e danzas de los labradores cuando en algunas partes de España, en verano con los panaderos hombres y mujeres se solazan” (Sten, 1974: 19).

Según M. León-Portilla, son cuatro las etapas por las que pasó, de forma sucesiva, el teatro prehispánico, aunque todas ellas coexistían cuando los españoles entraron en la capital azteca. Por orden cronológico se irían desarrollando del siguiente modo: Antiguas formas de danzas y cantos celebrados en honor a los dioses, diversas actuaciones cómicas realizadas por mimos, acróbatas y prestigidores, las grandes representaciones en las que se recreaban los mitos y, por último, las comedias cuyo argumento estaba relacionado con los problemas cotidianos (León-Portilla, 1959). León-Portilla opina que si la llegada de los españoles no hubiese cortado en su pleno apogeo el desarrollo de estas escenificaciones los diferentes géneros habrían terminado evolucionado hacia otras formas comúnmente teatrales, pero no por ello similares a los géneros trágicos o cómicos que ha producido la cultura europea. Si nos atenemos a la evidencia que desprenden las crónicas el elemento más importante de estas representaciones fueron precisamente las danzas. Muchas de estas manifestaciones habían entrado ya en un proceso de transformación que las llevaba hacia territorios más propios de la acción dramática. Por esto nos sorprendió que, en entrevista personal -5 de Mayo de 2010- con el doctor Fernando Silva, una de las máximas autoridades nicaragüenses que han estudiado *El Güegüence* y autor de varios trabajos sobre lingüística náhuatl, éste afirmara que el teatro indígena no existió. De esto y de su libro *La historia natural del Güegüence*, hablaremos en el capítulo correspondiente.

Al superarse la etapa estrictamente religiosa hicieron su aparición los declamadores o *tlauetzque*, rapsodas parecidos a nuestros juglares. Estos personajes iban repitiendo por plazas y mercados de ciudades y pueblos los viejos poemas que conservaban las leyendas. Más tarde llegaron, además de estos declamadores, los grupos de actores que interpretaban de forma plástica las narraciones. Como es obvio, no es posible afirmar de manera fehaciente que dichos himnos y poemas fueran siempre representados; sin embargo, su lectura sugiere que fueron concebidos precisamente para ser recreados en escena (León-Portilla, 1959). Así se desprende, al menos, de la lectura de los *Cantares mexicanos*, la mayor colección de poemas escritos en lengua náhuatl que se ha podido conservar. Estos poemas indican que, perdiendo parte de ese carácter sacro, las comedias o dramas habían iniciado con fuerza una evolución hacia argumentos que

tocaban problemas relacionados con la vida social y familiar. Baste como muestra esta composición de los propios *Cantares mexicanos* reproducida por León-Portilla: El canto principia con un solista que recuerda y describe la salida de Quetzalcóatl – “nuestro príncipe”-, Nácxitl Topiltzin, al abandonar a Tula:

“Hubo en Tula una casa con travesaños de madera:
Hoy sólo quedan sus columnas en forma de serpiente,
Las dejó al irse Nácxitl Topiltzin”.

Un coro, formado quizás por los estudiantes del Cuicacalli, o casa de canto, entona una especie de estribillo:

“Al son de trompetas son llorados nuestros príncipes.
Ya se va, va a desaparecer allá en Tlapalan”.

El primer cantor vuelve a continuar su relato:

“Allá por Cholula vamos a pasar,
por el lugar de las lluvias,
junto al Poyauhtécatl (señor de la niebla),
por el lugar de las barcas.
Al son de trompetas son llorados nuestros príncipes.
Ya se va, va a desaparecer allá en Tlapalan”. (León-Portilla, 1984: 190-193).

Probablemente, salían entonces con sus máscaras y atavíos quienes representaban a Quetzacóatl -“nuestro príncipe”- y a toda la larga comitiva que pasaba por Cholula, junto a la montaña de la niebla. Es también factible que hubiera varios tipos de danzas en las que participaban no sólo los actores sino también una parte del pueblo. Dos personajes bien definidos aparecían a continuación y entablaban un breve diálogo. Son Ihuiquechollí y Matlaxóchitl, este último sucesor de Quetzacóatl. En la escena ambos

se duelen del abandono en que los dejó Quetzacóatl al irse a Tlapalan. He aquí el diálogo:

Ihuiquecholli:

“Vengo de Nonoalco,
yo cual pájaro de finas plumas,
yo el príncipe Magali,
estoy adolorido”.

“Matlaxóchitl:

Se fue mi señor,
el de las plumas finas,
me dijo en la orfandad,
a mi, Matlaxóchitl”l.

Ihuiquecholli:

“Las montañas están hendidas,
por esto lloro,
se alzan las arenas,
por esto lloro”.

Matlaxóchitl:

“Se fue mi señor
el de las plumas finas,
me dejó en la orfandad”. (León-Portilla, 1984: 190-193).

Una vez más, el coro y el cantor principal van alternando los himnos. Se vuelven a describir los sitios por donde va pasando Quetzalcóatl acompañado por los toltecas. Reproducimos algunas frases tomadas del diálogo entre el cantor principal y el coro:

Un cantor:

“En el lugar de la niebla aún no está,
¡en el lugar de la niebla aún no está...!”.

Coro:

“¿Cómo quedarán desolados tus patios todos?.
¿Cómo quedarán desolados tus palacios?.
¡Oh, los dejaste huérfanos aquí en Tula, en Nonoalco!”.

El cantor:

“Aún tú mismo llora, príncipe Timal.
Aún tú mismo llora, príncipe Timal”. (León-Portilla, 1984: 190-193).

Vuelven a danzar una vez más los actores; según León-Portilla es probable que una parte del pueblo participara en el baile. Quetzalcóatl y quienes marchan con él continúan su viajeal tiempo que se alejan. Salen por fin de la plaza donde se ha estado representando el viejo mito. Llega entonces la parte final del diálogo entre el cantor principal y el coro:

Un cantor:

“En madera y en piedra te quedaste pintado
allá en Tula: vamos a clamar”.

Coro:

“Oh, Nácxitl, nuestro príncipe;
jamás se extinguirá tu renombre:
por él lloraran tus vasallos”.

El cantor:

“Sólo queda en pie la casa de turquesa:
la casa de serpientes que tú dejaste erguida
allá en Tula: vamos a clamar”. (León-Portilla, 1984: 190-193).

El citado autor sugiere la posibilidad de que el pueblo participase de manera “espontánea” en la representación en honor a Quetzalcóatl. Nosotros interpretamos que esa “espontaneidad” es del mismo orden que la respuesta que, por ejemplo, recibe el sacerdote cristiano cuando, durante la celebración de la Santa Misa, el pueblo creyente congregado ante el altar responde de forma visiblemente clara, con palabras, gestos y actitudes, a los requisitos formales que la celebración demanda de él. Y si hemos utilizado la expresión “visiblemente clara” es porque, a pesar de que no todos los congregados aparenten tener una actitud externa tan favorablemente participativa, el hecho de que no adecúen esa actitud a las normas expresivas que el ritual requiere no significa que no lo están acatando desde sus convencimientos más íntimos.

Aunque los *Cantares* pertenecen, según L. León-Portilla y A. M. Garibay, a la tradición prehispánica, lo cierto que algunos de las composiciones incluidas en la colección son de procedencia e ideología cristiana, mientras otras presentan ciertas interpolaciones debidas a los amanuenses o a los frailes evangelizadores. Ha llamado la atención que, al comienzo de los mismos, aparezcan, en algunas ocasiones, las fórmulas silábicas ti, to, qui, y co. Realmente se ignora cuál era la función a la que aluden estas fórmulas, aunque se ha llegado a suponer que, tal vez, sirvieran para elaborar prosodias instrumentales que facilitarían la memorización de los versos. También se ha propuesto que dichas formas estarían indicando el tipo de acompañamiento musical con que los poemas debían ser cantados (Garibay, 1965).

Como hemos visto, el hecho de que en algunas composiciones se mantenga un diálogo sostenido por varios personajes ha llevado a suponer que su recitado se presentaba como propuesta estrictamente teatral. El propio M. León-Portilla afirma, apoyándose en el testimonio del cronista Chirmailpahin, que una de las piezas –*Canto de las mujeres de Chalco*– fue escenificada, en el año 1479, en la corte de Axayácatl y que el propio rey representó su personaje, lo que provocó no poco regocijo (León-Portilla, 1984). Para el citado autor esto indica que los mitos, a la llegada de los conquistadores españoles, comenzaban ya a recibir diversas interpretaciones que los

encaminaban hacia aspectos menos ritualistas y más dramatizados. Isabel Córdova y Carlos Villanes (1995) comparten la misma opinión cuando rastrean un cambio que, partiendo de las épicas centradas en los personajes sagrados, tiende hacia las motivaciones que inspiran otro tipo de personajes menos legendarios y, por ende, mucho más humanos. Con ello se pretendía mostrar, como antes había ocurrido en el teatro occidental, cuál era el sentido que tenían sus vidas, los problemas que habían de afrontar y la solución feliz o desventurada que les deparaba el destino, lo que, al fin y al cabo, resultaba mucho más cercano que las grandes gestas cosmogónicas.

En la introducción a su edición de 1883 sobre la comedia ballet *El Güegüense*, Daniel Gárrison Brinton señala un excelente ejemplo donde el carácter lúdico y teatral de la representación descrita predomina tanto como el religioso. La descripción del mismo procede del cronista español -Brinton lo considera historiador- Fernández de Oviedo, quien presenció un rito danzado –el del *Palo volador*- en la plaza de Tecate, aldea de la etnia náhuatl. Dicha representación se celebraba al finalizar la cosecha de cacao, en honor al dios del fruto. Se trata, pues, de uno de los primeros documentos que recoge, de manera fehaciente, cómo fueron las representaciones paratetrales en territorio nicaragüense, es decir, en el mundo indígena anterior a la Conquista. Hacemos notar que la edición especial que la revista dirigida por P. A. Cuadra dedicó a *El Güegüense* reproducía en su totalidad el trabajo que Brinton publicara en el año 1883:

“Al comenzar la ceremonia, aparecían cerca de 70 hombres, algunos disfrazados de mujeres, algunos con máscaras y penachos de plumas, y todos con la carne desnuda, hábilmente decorada con pinturas que semejaban hermosos trajes. Danzaban en parejas, cantando a coro ciertos cantos al son de sus tambores sagrados. (...) Conforme iban descendiendo [*Brinton se refiere a los dos voladores*], lo cual nos dice el narrador requería aproximadamente el tiempo que se toma el repetir el Credo cinco o seis veces, los danzantes cesaban en su canto y solamente los músicos, en número de diez o doce aproximadamente, continuaban con sus ruidos. Pero en el mismo instante en que los jóvenes, por la

creciente longitud de la cuerda desenrollada, tocaban el suelo, todos los presentes alzaban un tremendo griterío, y terminaba el festival” (Cuadra, 1968-69: 25 y 26).

La temática de todas estas manifestaciones culturales se vio profundamente transformada a consecuencia de la catequización impuesta por los misioneros, conservando, no obstante, muchos elementos de los tiempos anteriores a la conquista. Con los nuevos presupuestos importados hicieron su aparición en el mundo indígena las loas, las pastorales, los Autos Sacramentales y las danzas en las que, con frecuencia, se escenificaban temas religiosos, así como los hechos más dramáticos de la conquista española. Algunas veces se llegaron a adaptar y traducir a lenguas indígenas obras de autores españoles, como es el caso del Auto Sacramental *El gran teatro del mundo*, de Calderón de la Barca, que fue vertido a la lengua náhuatl (Cid y Martí, 1964). Como resultado todo un mundo cultural, que poseía sus propios principios morales y estéticos, se vino abajo, lo que significó el final de las diferentes formas retóricas. Afortunadamente noventa y una de estas formas se pudieron salvar y han quedado recogidas en un solo documento, los citados *Cantares Mexicanos*. Por la compilación sabemos que los *Matlanzincoyotl* o Cantos de cosas matlatzincas, los *Tlaxcaltecatoyotl* o Cantos de Cosas de Tlaxcala, los *Xochicuicatl Cuecuechtli* o Cantos floridos Traviesos o de Ligerezas -es decir, picarescos-, los *Cococuicatl* o Cantos de Criadas -llamados también Cantos de Tórtolas- y los *Huehuecuicatl* o Cantos de los Viejos, de enorme carga ética, desaparecieron o se transformaron en algo completamente diferente (Cid, 1964: 99). Lo que no deja de ser comprensible, pues la intención más íntima que les había dado su razón de ser había sido aniquilada.

Lamentablemente, en Nicaragua, no se ha conservado nada de lo escrito con anterioridad a *El Güegüense*. Empero, hay cierta insistencia, por parte de algunos intelectuales, que tratan de levantar un pasado indígena literario como el que clara e indiscutiblemente se encuentra en México y Guatemala. Pese a una decidida voluntad y por mucho que pese, lo cierto es que poco queda o se sabe de la literatura indígena que pudiera haber conocido este país centroamericano. En verdad, hubo códigos

precolombinos hechos sobre tiras de cuero de venado pictografiados con signos. Estos códices eran a, decir de los cronistas, plegables y tan largos como diez o doce pasos y tan anchos como una mano, pero todos ellos fueron brutalmente quemados por un fraile, fray Francisco de Bobadilla; el iracundo e irrespetuoso fraile los hizo incinerar en una plaza pública de lo que hoy se conoce como el antiguo casco urbano de Managua. Por lo tanto, las pictografías y los valiosos datos que pudieran haber revelado quedaron definitivamente perdidas desde la segunda década del 1500 (Ramírez, 2002. Romero, 2002). No obstante hemos podido leer en varias publicaciones escolares del país que el vestigio literario nicaragüense más antiguo se debe a los nicaraos (náhuatl) y que consiste en un himno al Sol; lo desolador es que no se añaden más datos al respecto. Según S. Ramírez, gracias a las investigaciones realizadas en los siglos XIX y XX, se han descubierto unos pocos poemas de los indios subtiavas u hokanos. Y el mismo autor afirma que la región del Caribe aporta algunos poemas y cuentos de los indios maygnas (sumos), algunas canciones y cuentos miskitos, un canto de los indios caribe y un texto de la etnia rama, lengua esta última en claro proceso de extinción. Ramírez reconoce que todo este material se ha podido conservar y recoger gracias a la tradición oral y al esfuerzo aunado de antropólogos y folcloristas, pero tampoco especifica mucho más, por lo que suponemos que la composición de los mismos sería posterior a la llegada de los españoles al continente (Ramírez, 2002: 326 y 327).

Los textos mexicanos y guatemaltecos conservados y los relatos de los cronistas indican que el sentido del humor era un elemento importante en las representaciones teatrales nahuas; sobre este punto abundan las descripciones que se recrean en cómo los representantes indígenas sabían fingir, con suma gracia, diferentes discapacidades. Según las crónicas estos “especialistas” poseían la habilidad de encarnar a tipos determinados, como borrachos o enfermos. Diego de Durán, nacido en Sevilla en el año 1537, se había trasladado a México a la edad de seis años, donde se hizo fraile; el dominico, posiblemente impresionado, detalla algunas de las representaciones aludidas mencionando un “baile de los viejos” en el que los bailarines-actores se decían palabras alterando los términos y buscando equívocos para provocar la hilaridad, tal y como recoge la cita transcrita por León-Portilla:

“Otro baile había de viejos que con máscaras de viejos corcovados se bailaba, que no es poco gracioso y donoso y de mucha risa. A su modo había un baile y canto de truhanes en el cual introducían un bobo que fingía entender al revés lo que su amo le mandaba, trastocándole las palabras” (León-Portilla, 1984: 186).

Estas representaciones mimadas debieron constituir una tradición teatral fuertemente arraigada, cuyos aspectos populares y populistas desembocaron, sin duda, en obras dramáticas cuya influencia posterior hispánica será incuestionable; tal sería el caso de *El Güegüense*. Declaramos lo anterior porque ésta es, precisamente, la principal característica del Güegüense, fingir sordera para interpretar las cosas según sus propios intereses. Con ello no estamos insinuando que la danza descrita por el fraile sea la fuente que inspirara al anónimo autor para escribir la obra; para empezar, la descripción nos habla de una danza que, aunque bailada por náhuas, era mexicana y no nicaragüense. Si recurrimos a esas íntimas analogías entre *El Güegüense* y el baile descrito por el dominico es porque estamos convencidos de que, en la corriente cultural que supuso el fenómeno del mestizaje en Centroamérica, se mantuvo permanente un sustrato sincrético que, deambulando entre lo lúdico y lo religioso, ha sabido perdurar hasta nuestros días. El texto del *Güegüense*, resultado del mestizaje físico y cultural, debía reflejar, inevitablemente, las características de los mundos que lo habían concebido: El indígena y el hispano. Basándose en el testimonio del Padre Durán, J. Cid y D. Martí aseguran que el hábito enumerar los oficios, como hace en la obra don Forsico, hijo legítimo del Güegüense, constituye otra de las particularidades del teatro “precolombino”, algo que también ha afirmado J. E. Arellano (1991: 12 y 13):

“Enraizado en el folklore teatral de estos pueblos estaba el hábito de hacerse el sordo o el fingir otras enfermedades y enumerar los oficios que cada uno es capaz de realizar. Por eso se deleita el Güegüense cuando dice de su hijo don Forsico: *Después de carpintero, fabricante de arados, aunque sean de tecomajoche*. Y el propio don Forsico exclama: *Hasta en las uñas tengo encajados los oficios*”. (Cid y Martí, 1964: 159).

Sobre este punto sería importante aclarar que, a pesar de que se tiende a considerar la enumeración de oficios como algo propio del teatro americano prehispánico, semejante particularidad se encuentra en el teatro renacentista español. En *La Celestina*, de F. Rojas, vemos cómo Pármeno, a petición de su señor, da cuenta de las numerosas habilidades que posee la alcahueta:

“Ella tenía seys oficios, conviene [a] saber: labrandería, perfumera, maestra de hazer afeytes y de hacer virgos, alcahueta y un poquito hechicera. Era el primero officio cobertura de los otros...”. (Rojas, 1976: 60).

Otro de los cronistas, el padre jesuita José Acosta, nacido en 1540, fue destinado al Virreinato del Perú, en las misiones de los Andes, cuando contaba 31 años de edad. La siguiente cita procede de su monumental *Historia Natural y Moral de las Indias*:

“Salían los representantes y hacían entremeses haciéndose sordos, arromadizos, cojos, ciegos y mancos, viniendo a pedir sanidad a los ídolos; los sordos respondiendo adefesios, y los arromadizos, tosiendo; los cojos, cojeando, decían sus miserias y quejas, con que hacían reír grandemente al pueblo”. (Acosta. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes: Libro VI, Cap. XXVIII).

Una vez más comprobamos la pericia de aquellos actores indígenas interpretando personajes disminuidos. Y una vez más comprobamos que la burla era acogida con éxito al provocar la hilaridad del público. Sin embargo no sabemos si la anterior descripción procede de México o del Perú, pues el Padre José Acosta hace descripciones en sus libros tanto de los incas como de los aztecas, ya que conoció perfectamente bien ambas culturas:

“En el Perú llamaban estos bailes comúnmente Taquí, en otras provincias de Indias se llamaban Areytos, en Méjico se dicen Mitotes”. (Acosta. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes: Libro VI, Cap. XXVIII).

En el supuesto caso de que la primera de las citas procediese del Perú podríamos suponer un género de teatro arquetípico que abarcaría a la mayoría de las grandes culturas amerindias. Empero, aunque solo habláramos de la cultura azteca, el teatro náhuatl representa por sí mismo una tradición de la mayor importancia. A esta última cultura debemos unas cuarenta y dos obras escritas entre 1531 y 1768; Fernando Horcasitas (2004), su principal estudioso, las ha clasificado como misioneras antiguas -inspiradas en los relatos bíblicos, en los Evangelios Apócrifos y en la historia universal-, moralizantes -basadas en ficticios ejemplos morales-, marianas -sobre apariciones de la Virgen María-, cortesanas -obras que se adaptan al teatro barroco español y que incluyen un Auto Sacramental-, de conquista -sobre guerras que mantuvieron infieles y cristianos en la península- y populares o pueblerinas, es decir, farsas y danzas dialogadas de concepción y ambiente colonial que, prescindiendo del tema religioso, contienen vestigios de representaciones prehispánicas. Según J. E. Arellano, *El Güegüense* pertenecería a las obras descritas en el último apartado por Horcasitas, conservando en su estructura muchos de los elementos básicos del teatro prehispánico (Arellano, 1991). Para nosotros, sin embargo, algunos de los elementos atribuidos por el citado autor a la tradición indígena proceden, de forma claramente indiscutible, del teatro español, como, por ejemplo, “el final de las representaciones con una mojiganga o fiesta” (Arellano, 1991: 13), así como el ya mencionado recurso dramático consistente en enumerar los oficios o habilidades del protagonista. A pesar de ello y dado que la declaración anterior ha servido para levantar algunas susceptibilidades dejamos abierta la posibilidad de aclarar éste y otros puntos en futuros estudios.

“Popular o pueblerina”, según la clasificación de Horcasitas, “drama profano” según la clasificación de Celso A. Lara Figueroa, “Comedia de los Indios Mangle”, según el doctor Karl Hermand Berendt o “Comedia Ballet”, según Daniel G. Brinton, *El Güegüense* –o *Güegüence*-, obra debida a autor anónimo, es la más antigua pieza teatral conservada en Nicaragua y, sin duda, uno de los mejores textos literarios que ha producido la cultura del mestizaje en América Latina.

3.2 El problema de la autoría

Las reflexiones de Alejandro Dávila Bolaños, a quien se debe una de las más conocidas versiones del texto, le llevan a afirmar que el anónimo autor es, sin duda, un indígena nacido en la zona de la Manquesa (o, también, Manqueza). Dicha comarca estuvo ocupada, con anterioridad a la llegada de los españoles, por lo indios Magues, de ahí su nombre. El área corresponde, actualmente, a los Departamentos de Masaya, Granada y Carazo. Dávila Bolaños afirma que el susodicho autor debía dominar las lenguas náhuatl, mangle y española. Además, añade, debió dedicarse a intervenir como traductor en los frecuentes litigios que, por causa de injustos tributos y de inmoderados diezmos, surgiesen entre los despóticos españoles y los indefensos nativos. Igualmente afirma que, muy probablemente, fuese amanuense o secretario de policía cuando las disputas se disparaban, por lo que, aprendiendo los ardides con que las autoridades españolas saqueaban a los indígenas, dotó a su personaje de una entidad ubicua y escurridiza que le permitía sacar ventaja en las situaciones abusivas:

“Ahí observaría los antagonismos, la lucha violenta, el choque rudo, la pugna entre los dos razas, que fue la tónica social característica del periodo colonial; y cómo los Viejos al frente de los sufridos Indios, siguiendo la tradición de los procedimientos legales pre-colombinos, inspirados en el derecho natural y en el estudio de los litigios cotidianos contra los españoles, se valían con amplitud para defenderlos de los abusos y demás arbitrariedades impositivas” (Dávila, 1970: 55).

El citado doctor, influido por un cierto sentimiento pro-racial, considera que se trataba de un indio explotado y guerrillero. En la anterior referencia, tomada de la introducción a su recopilación sobre el teatro colonial popular y revolucionario y en otras muchas que no transcribimos por considerar suficientemente explícita la anterior, da abundantes, extensos y precisos datos sobre ese supuesto indígena, pero en ningún momento indica la procedencia de los mismos, ni mediante notas a pie de página, ni mediante bibliografía. A título personal consideramos que tan particular visión de la

obra exagera desproporcionadamente los motivos “insurreccionistas” de los personajes, lo que tergiversa, como veremos, el aspecto decididamente jocoso del texto. Tampoco estamos de acuerdo con él doctor cuando evalúa al protagonista. Sí compartimos, sin embargo, la observación de que el autor del texto original se identificaba completamente con el mundo mestizo, de hecho el Güegüense, *es* mestizo; lo que nos lleva a rechazar la idea de que el desconocido autor se identificara con el mundo indígena.

Con anterioridad hemos visto que las condiciones de los indígenas eran absolutamente diferentes a las de los españoles y a la de los mestizos –ladinos-. Los indígenas, como trabajadores encomendados, no solían dedicarse a la venta ambulante de mercaderías; si con algo comerciaban era con lo que habían cosechado, recolectado, cazado, manufacturado o criado, pero en un ámbito puramente local y abarcando un área relativamente pequeña en sus desplazamientos. El indio no era traficante de mercancías, no importaba o exportaba nada; sólo vendía sus excedentes o lo que producía, y compraba, únicamente, lo que necesitaba o iba a consumir. Sus hábitos en el comercio ambulante apenas le llevaban a los alrededores de los pueblos donde habitaba, o en caso de necesidad, a la ciudad próxima más importante (Romero, 1987). Según el estudio histórico y etnográfico del doctor Romero, es bastante improbable que un indio de la época se desplazara cargado de mercaderías de región en región y mucho menos que se dedicara a comerciar abarcando áreas geográficas tan extensas como las que se describen en el texto. Al respecto, A. Zambrana precisa:

“El indio al amparo de las nuevas leyes de indias mantuvo domicilio permanente. Cuando le tocó salir para trabajar fuera de su medio, se alojaba donde la ley lo establecía. Nacieron así los barrios laboríos en León y Matagalpa, donde se quedaban los indios que llegaban de otros lugares por trabajos ocasionales” (Zambrana, 2002: 36).

Por el contrario, según la hipótesis planteada por el doctor Pérez Estrada, la obra pertenece a un comerciante descendiente de españoles, no literato, pero que, dado su

elevado nivel cultural, se marcó el objetivo de escribir una pieza teatral; o, en su defecto, también pudo ser un comerciante criollo molesto por los abusivos impuestos que debía afrontar contribuyendo, con el pago, al mantenimiento de una situación intolerable. Pérez Estrada justifica tan rotundos comentarios por las ingeniosas alusiones y los numerosos equívocos que el protagonista utiliza cuando el Gobernador Tastuanes le hace la menor insinuación económica. El citado doctor afirma, asimismo, que dichos juegos de palabras y las cómicas situaciones provocadas forman parte del acervo cultural nicaragüense (Pérez, 1970: 19 y 20). Nosotros planteamos, sin embargo, la posibilidad de que haya sido el texto el que haya ido calando en la idiosincrasia popular y no al revés. La obra, en efecto, es conocida por prácticamente toda la población que habita en los Departamentos reseñados.

Del mismo modo, somos reticentes a la hora de aceptar la posibilidad de que el Güegüense fuese un criollo, es decir, un hijo de legítimos españoles. En general, los criollos pertenecían a una clase más acomodada que la que corresponde al personaje; además, un criollo, precisamente por su estatus, no hubiera hecho apología frente a las masas populares de comportamientos licenciosos y poco recomendables. Hay que reconocer, sin embargo, que muchos de ellos se dedicaron al comercio, importación y exportación de productos procedentes de México, de Perú o de la península. Pero no debemos olvidar que el Güegüensey sus hijos (sobre todo don Forcico, el mayor) presumen de la vida libertina que les proporciona su fortuna y sus constantes viajes. En la obra, el Güegüense llega a insinuar que, después de la boda, se brindará, no ya con el vino del Perú –que aunque legal era de muy baja calidad-, sino con el de Castilla, producto de contrabando. Y que ese vino castellano e ilegal, y esto es lo más grave, se lo ha proporcionado a don Forcico un “amigo”, dando a entender “cómo” don Forcico ha conseguido “entablar” esa amistad:

“Güegüence- ...Ya ves, la contribución que pide el Sr. Gobernador, un par de botijas de vino de Castilla para el Señor Gobernador Tastuanes. ¿Te atreves a buscarla o a sacarla, muchacho?

Don Forcico- No tengo de donde, papita.

Güegüence- Eres lo suficientemente presuntuoso para escoger una esposa. ¿Te atreves también a buscar un par de botijas de vino de Castilla, don Ambrosio?

Don Ambrosio- No tengo de donde, Güegüence.

Güegüence - ¡Qué cosa has de hacer, mala casta! Con que, ¿no te atreves muchacho?

Don Forcico- No, tatita.

Güegüence- Bueno, pues al gana o pierde, yo mismo iré a buscar las dos botijas de vino.

Don Forcico- No vayas, tatita. Ya he conseguido yo las dos botijas de vino.

Güegüence- ¿Dónde las obtuviste, muchacho?

Don Forcico- En la casa de un amigo.

Güegüence- ¿Quién te enseñó a hacerte de un amigo?

Don Forcico- Usted, tatita.

Güegüence- Cállate, muchacho: ¿qué dirá la gente si sabe que yo te enseñé a hacerte de un amigo?

Don Ambrosio- ¿Y pues no es verdad que usted enseña a malas mañas a su hijo?

Güegüence- Arre ya, mala casta, malas mañas como las que tienes tú...". (Cerutti, 1968: 60 y 62).

En el parlamento 256, C. Mántica (001) traduce:

“256. Traducción. Güegüence: Cállate, muchacho, qué va a decir la gente, ¿Que yo te enseño a mariconear?”. (Mántica, 2001: 104).

Compartimos con Mántica la opinión de que el Güegüense lleva la burla a uno de sus máximos extremos, pues el texto sugiere que ese “amigo” no le habría dado a don Forcico las botijas por “simple y sincera amistad”. Y puesto que el teatro se ha escrito para ser representado, en este momento los gestos indicativos de los actores serían de capital importancia. J. E. Arellano opina que, por el acceso a una buena formación cultural, lo que incluye las posibilidades literarias, los criollos pudieran haber escrito,

desde la privilegiada situación social en la que se encontraban, el texto. No obstante, el autor citado rechaza semejante posibilidad porque “sería un contrasentido la denuncia de su propia clase” (Arellano, 1991: 39). Efectivamente, el texto señala que las penosas condiciones económicas en las que se encuentra el Cabildo Real son el resultado de los constantes derroches que los “señores principales”, es decir, criollos y españoles, hacen con sus “músicas, cantos y danzas y demás motivos agradables” (Cid y Martí, 1964: 119). Hemos visto que eran precisamente indígenas y mestizos los que sostenían, con su trabajo y bienes, el nivel económico de las clases dominantes (cap. II, punto 2). La crítica corrosiva hacia los sectores sociales que detentan el poder y la administración pública es tan evidente en el texto que nosotros pensamos, como Arellano, que un acomodado comerciante criollo no se hubiera atrevido a llevar la broma tan lejos cuando todavía disfrutaba de los privilegios que su casta le concedía; a lo que habría que añadir que este estrato social, próximo al poder, se encontraba demasiado alejado del descontento generalizado que la población americana sentía hacía la Corona. En aquellos momentos nadie pensaba en una revolución que promoviera la independencia colonial; la realidad es que cuando se empezó a gestar la independencia de las colonias la situación no se afrontó desde la hilaridad y mucho menos desde la broma.

Alberto Ycaza, director teatral, ya fallecido, del Grupo de Teatro-Investigación de Niquinohomo, señaló que el texto parecía ser la creación, más que de un individuo, de un pequeño colectivo. El actual director del grupo, discípulo de Ycaza, nos hizo llegar fotocopia de las investigaciones que Ycaza realizó por los años setenta (Ycaza, 1972: S/P), permitiéndonos grabar un ensayo de *El Güegüence* y su posterior representación en el parque de Diriamba el 19 de Enero del 2006. Al respecto nos parece oportuno aclarar que el grupo de Niquinohomo ha sido de los pocos que ininterrumpidamente han venido representando *El Güegüence* durante los últimos 30 años, por lo que es importante destacar el importante esfuerzo que este grupo de investigación ha realizado tratando de preservar, en su total integridad, el montaje que dirigiera Ycaza, sujetándose fielmente a las pautas marcadas desde la dirección.

Para el doctor Fernando Silva, otra de las máximas autoridades nicaragüenses sobre *El Güegüense*, el texto fue escrito en la ciudad de Granada y su autor es el propio don Juan Eligio de la Rocha. El citado doctor afirma que todos los documentos manuscritos que se han conservado sobre *El Güegüence*, así como las diferentes copias de los originales transcritos e, incluso, “los fragmentos varios que se han hallado por ahí” aportan un indudable testimonio -“conocimiento testifical”, según las palabras del propio Silva-. Dichos documentos originales fueron escritos, explica don Fernando, de propio puño y letra por don Juan Eligio de la Rocha, por lo que el texto original que Carl Hermann Berend cedió a su yerno Daniel G. Brinton no era sino una copia arreglada de la obra concebida por don Juan Eligio:

“Sin embargo, algunos autores por ahí, han hablado de “textos manuscritos” originales de la obra *El Güegüence o Macho Ratón*, que fueron descubiertos... ¿Cuándo?...¿Cuáles fueron esos manuscritos?... si los únicos manuscritos que se pueden tomar como verdaderos, son esos papeles que escribió don Juan Eligio de la Rocha”. (Silva, 2002: 8).

Don Fernando, desde hace unas décadas, realiza investigaciones sobre las lenguas amerindias y ha realizado importantes publicaciones sobre lingüística. Por lo mismo, señalábamos con anterioridad (al analizar el teatro náhuatl) que, en entrevista personal con el doctor, nos extrañó que negara categóricamente la existencia del teatro indígena. En el texto que aportamos como bibliografía, el doctor Silva ha añadido una introducción (la única que existe y que es unánimemente rechazada) en la que el personaje del Güegüence mantiene una pícara y confusa conversación con los mercaderes del tiangué; esta escena, en la versión de Silva, es inmediatamente anterior a la primera conversación que mantienen el Alguacil Mayor y el Gobernador Tastuanes, conversación que inicia *todas* las versiones existentes de la obra:

“En Granada –de esto ya hace mucho tiempo- mi maestro, don Carlos A. Bravo, me facilitó algunos fragmentos o pedazos de papeles mal escritos a mano, que supuse serían copias repasadas de las copias de los papeles de *El Güegüence*,

que por alguna razón quedaron tiradas por ahí, y que don Carlos las conservaba con mucho cuidado en su archivo personal. (...) ...para mí fue una sorpresa, era nada menos que una primera parte no conocida o “pre-escena”, del parlamento de la obra *El Güegüence*. (...) Esta especie de “pre-escena” que pude entresacar en claro, corresponde necesariamente al principio” (Silva, 2002: 38 y 39).

Así, el doctor Silva sugiere que estos manuscritos que le llegaron de manos del doctor Bravo son, en realidad, de don Juan Eligio de la Rocha ya que, efectivamente, el doctor Bravo pudo conocer a don Juan Eligio. El inconveniente reside en que la sociedad nicaragüense, al completo, ha suplicado a don Fernando, no tanto que entregue como que simplemente muestre los manuscritos que en su momento le proporcionara don C. A. Bravo, cosa ésta a la que el doctor Silva nunca ha accedido. Aquí residiría el principal motivo de desconfianza y no tanto en supuestos análisis dramáticos con los que el doctor Silva subraya la impropiedad del brusco comienzo con que el resto de las versiones conocidas arrancan la comedia. Desde nuestro ámbito profesional y pese al inmenso respeto que nos infunde don Fernando, con quien mantenemos una muy cordial relación, invalidamos este último argumento pues, a nuestro entender, carece de representatividad dramática. Sobre la conveniencia o no de un inesperado comienzo dramático se pueden señalar tantos y tan dispares ejemplos que afirmar algo en una u otra dirección nos parece gratuitamente aleatorio. Como ejemplo extremo podría servir la divertida, osada y, al mismo tiempo, provocativa expresión con que Alfred Jarry, autor de *Ubu Rey*, arranca el inicio de su obra:

“Padre Ubú: ¡Mierdra!

Madre Ubú: ¡OH! ¡Qué bonito, Padre Ubú! Eres un grandísimo granuja.

Padre Ubú: ¡No me hagáis acogotaros, Madre Ubu!” (Jarry, 2005: 145).

Don Armando Zambrana otorga la autoría del texto a un sacerdote de origen indígena, circunstancia americana nada atípica durante el siglo XVIII y comienzos del XIX. Al señalar en esta dirección el autor, como el propio Zambrana confiesa, está

siguiendo el criterio de J. E. Arellano. Para don Armando, ex diputado y miembro del Instituto de Historia de Nicaragua, con quien también mantenemos una importante amistad, *El Güegüense* fue escrito en la primera mitad del siglo XVIII. En concreto, Zambrana cifra la fecha de redacción entre “1730 y 1750” (Zambrana, 2002: 93), basándose en las similitudes que existen entre el vestuario tradicional que utilizan los bailarines del *Güegüense* y algunas de las pinturas de Goya, como pueda ser “La Riña en la Venta Nueva”, pintada en el año 1727, “La Maja y el Embozado”, perteneciente a la misma fecha o “El Juego de la Gallina Ciega” pintada en 1791.

Puesto que don Armando apoya la defensa de su hipótesis en las ropas que, hasta hace bien poco, se habían venido usando para proceder a la puesta en escena del texto, es importante señalar que, al contrario de lo que ha sucedido en Guatemala, donde la indumentaria tradicional indígena se ha mantenido a lo largo del tiempo, en Nicaragua el traje tradicional, junto al resto de complementos que lo acompañan, fue sufriendo un “proceso de españolización” paulatino. Dicho proceso acabó imponiendo, finalmente, “la vestimenta española” (Romero, 2002: 134). Según esta autora, durante los siglos XVII y XVIII las modas las marcaban los españoles y los criollos que podían viajar a Europa. Influidos por las tendencias que imponían las altas clases sociales del continente, desde allí, los acaudalados indianos las importaban con posterioridad a América latina. Así, el español no sólo imponía la religión y las condiciones económicas, también las tendencias del vestir, a ejemplo de la usanza europea. Con ello el vestuario pasaba ser un elemento distintivo que permitía establecer diferencias privativas con el resto de los agentes culturales coexistentes. Intencionalmente, indígenas y mestizos trataban de seguir esas modas a costa de renunciar a un tipo de indumentaria que había significado, durante mucho tiempo, una de sus señas de identidad más importantes. A propósito de lo expresado, A. Esgueva recoge, en una cita de Espinosa sobre El Viejo -pueblo del Departamento de León-, lo siguiente:

“Todos los indios de este pueblo y provincia son ladinos y andan vestidos al traje español, de calzón y ropilla de algodón teñido de negro en este pueblo”. (Esgueva, 1996: 53).

Habíamos indicado que si A. Zambrana señala como posible autor de la obra a un sacerdote lo hacía suscribiendo la propuesta de J. E. Arellano. Este último autor considera que *El Güegüense* es una obra de origen popular que fue concebida para ser representada en ambientes igualmente populares. Al contrario que Ycaza, que adjudicaba la autoría a algún pequeño colectivo, Arellano opina que el desconocido autor fue “único y completamente autónomo”, lo que viene a expresar que en su redacción solo intervino una mano, desde el inicio hasta el final. Es más, Arellano niega la posibilidad de que hubiese antecedentes literarios dramáticos del texto, lo que le otorga unas cualidades absolutamente originales. No obstante, con posterioridad admite la probabilidad de que el susodicho autor pudiera estructurar, a partir de una unidad argumental, la sucesión de posibles escenas tomadas de piezas anteriores (Arellano, 1991: 37). La idea general de que el texto debió conocer varias versiones que circularon por transmisión oral se basa en una cita de D. Brinton y en las de otros cronistas a los que ya hemos mencionado:

“El Padre Diego Durán nos habla de una comedia nativa mexicana de canciones y chistes groseros, y el cual puede estar inspirada ésta del Güegüense, en la que un payaso pretende entender en doble sentido lo que su amo le ordena, trastocando sus palabras en otras parecidas” (Cuadra, 1968-69: 48).

Según Arellano, tenemos, pues, un texto o textos que alguien recopila y fusiona o que, simplemente, transcribe, descartando siempre la posibilidad de la autoría indígena. Dada la densidad cultural que muestra el anónimo autor en el manejo de la lengua castellana, Jorge Eduardo rechaza esa probabilidad, como rechaza la de un posible autor mestizo. Para Arellano los nativos, obligados a trabajar para subsistir y para mantener el bienestar de las clases urbanas dominantes, sufrían unos niveles de analfabetismo que nunca hubiesen posibilitado la redacción de una obra tan complejamente diseñada. Arellano refiere que el mestizo, sumergido al igual que el indio en una precaria situación de trashumancia y supervivencia, carecía del nivel cultural y formativo necesario. Ambos estratos sociales no se hubiesen atrevido a

cuestionar las actitudes de los representantes coloniales y, mucho menos, hubieran podido hacerlo con tanta sutileza (Arellano, 1991).

Entonces, ¿hacia dónde apunta la hipótesis del doctor Arellano? Lo habíamos expresado ya, hacia un sacerdote. Para Arellano es muy probable que el susodicho religioso, aburrido de escribir obras de contenido moral y catequista, tomase partido por las clases populares sometidas a un constante abuso y explotación. De esta forma, además de denunciar semejante atropello conseguía divertir tanto a mestizos como a indios (Arellano, 1991: 40). El citado autor supone que, de este modo, se justificaría que la censura inquisitorial ignorase la significativa crítica que entraña el texto, al comprobar que el mismo no rebatía ni ridiculizaba ninguno de los presupuestos religiosos imperantes.

Veamos ahora, no obstante, qué opina Carlos Mántica, otra de las grandes autoridades sobre el mismo tema: Para Mántica el anónimo autor poseía un extraordinario dominio del náhuatl y del castellano, lo que le permitía establecer hilarantes y confusos sentidos entre las dos lenguas. La maestría con que son manejados los dobles sentidos castellano-náhuatl logran lo que, según Mántica, no habían siquiera intentado hacer otros *cuecuechcuicatl*, pero, además, aquel autor dominaba el vocabulario y las expresiones de los arrieros, conocía a la perfección las monedas de la época, los productos de las transacciones, sabía de música y danza, no ignoraba el funcionamiento de las estructuras de Gobierno y, para más inri, escogió como protagonista de las burlas a un representante de las clases subyugadas (Mántica, 2001). Pero a pesar de hacer tantas precisiones, Mántica no indica, tampoco sugiere, quién pudo ser el autor; al menos en la edición en la que el autor plantea estas reflexiones. Sin embargo, en una edición anterior, la de 1998, adjudica la supuesta autoría, al igual que el doctor Arellano, a un hombre de la iglesia:

“Las representaciones del *Güegüence* se realizan al aparo de las fiestas patronales, y de la Iglesia misma, que sin estar exenta de toda culpa fue quizás la única defensora de los indios. De hecho varios Güegüencistas compartimos la

opinión de que la obra fue escrita por un sacerdote, por el magistral dominio de ambas lenguas y sus conocimientos de música...” (Mántica, 1998: 43).

No obstante, nosotros creemos conveniente precisar que a la conclusión de que el autor fuera, posiblemente, un sacerdote, había llegado siete años antes Jorge Eduardo Arellano. Al respecto compartimos las tesis propuesta por J. E. Arellano, C. Mántica y A. Zambrana, al tiempo que aportamos otro punto de vista, el de Otón Arróniz; este último autor afirma que “ni en 1533, ni dos siglos más tarde, los indígenas tuvieron derecho a mirar de frente a los estamentos coloniales, menos aún criticarlos” (Arróniz, 1996: 392). Según el anterior testimonio sería difícil que un indígena se atreviese a presentar de forma pública, durante la celebración de unos festejos, semejante burla. Con posterioridad incluiremos unas observaciones efectuadas por M. K. Schuessler reincidiendo sobre el mismo aspecto. Porque, en efecto, todo parece adjudicar la autoría a un eclesiástico lo suficientemente formado e informado como para redactar un texto que cuestionaba ciertas legitimidades pero jamás la de la Iglesia Católica.

Sobre las influencias recibidas del texto, a continuación examinaremos unos párrafos donde el anónimo autor, usando el recurso de la sordera, construye un juego de equívocos que en literatura se conocen como fantasía verbal:

“Gobernador- Es menester licencia, Güegüence.

Güegüence- Oh, Válgame Dios, Sr. Gobernador Tastuanes? Cuando yo anduvo por esas tierras adentro, por los caminos de México, por Veracruz, Verapaz, Teguantepec, arriando mi recua, guiando a mis muchachos, ora don Forcico llega donde un mesonero y le pide nos traiga una docena de huevos; vamos comiendo y descargando y vuelto a cargar y me voy de paso; y no es menester licencia para ello, Sr. Gobernador Tastuanes.

Gobernador- Pues aquí sí es menester licencia para ello, Güegüence.

Güegüence- Válgame Dios, Sr. Gobernador Tastuanes, viniendo yo por una calle derecha me columbró una niña que estaba sentada en una ventana de oro, y me dice: Qué galán el Güegüence, qué bizarro el Güegüence. Aquí tienes bodega, Güegüence; entra, Güegüence; siéntate, Güegüence, aquí hay dulce, Güegüence; aquí hay limón. Y como soy un hombre tan gracejo, salté a la calle en un cabriolé, que con sus adornos no se distinguía de lo que era, lleno de plata y oro hasta el suelo; así una niña me dio licencia, Sr. Gobernador Tastuanes”. (*El Güegüence*. F. Cerutti, 1968: 36).

Este diálogo y otros planteados a lo largo del texto, como las constantes fanfarronadas del protagonista y de su hijo mayor, o la rudeza descarnada con que los personajes masculinos hablan de las damas “aventadas” -embrazadas-, sugieren el teatro popular de Lope de Rueda. Con ello no pretendemos insinuar, en ningún momento, que el precursor de la dramaturgia española del Siglo de Oro haya sido autor del *Güegüence*. Sin embargo sí reivindicamos la influencia española en la estructura y composición de la obra, a pesar del visceral rechazo que sobre este asunto sienten algunos especialistas nicaragüenses, empeñados en acrecentar las influencias amerindias. Para nosotros, y esto ha sido motivo de desavenencias con alguno de los especialistas citados, el estilo literario de *El Güegüence* nos recuerda enormemente el estilo que utilizaron los escritores satíricos españoles del siglo XVII; como el que utiliza Francisco de Quevedo en *El Buscón*, por poner otro ejemplo:

“La datación de La vida del Buscón ofrece numerosas dificultades; para empezar, el único dato seguro, indudable, es que la novela es anterior a 1626, fecha de la primera edición de Zaragoza, y posterior a 1603 como se verá...” (F. Quevedo, 1989: 58).

Si tenemos en cuenta la fecha de datación del *Güegüence*, según los estudios de Carlos Mántica, que son los que sitúan la redacción del texto en fecha más temprana, dicha influencia no es descartable:

“Escrita y representada posiblemente a partir de 1675, recoge un escenario que persistió en la zona desde 1635. Entiéndase bien: No afirmo en manera alguna que *El Güegüense* tal y como lo conocemos hoy haya sido escrito entre 1675 y 1725. (...) Afirmo que el escenario político, económico y social que se describe, es el existen en Nicaragua desde más o menos 1635” (Mántica, 1998: 43).

En ningún momento pretendemos insinuar que haya sido *El Buscón* el relato que inspirara la trama del *Güegüense*. Nada en el texto sugiere, en lo más mínimo, algo así, pero sí está perfectamente claro que el comportamiento y los modos y maneras de sus personajes son reflejo de los pícaros que tan generosamente recrea la literatura castellana en sus novelas y entremeses. El doctor Arellano, cuya actitud muestra un abierto rechazo hacia lo “español”, afirma que “no existe” en nuestro teatro renacentista o barroco ningún personaje que finja sordera con el objetivo de tergiversar las cosas. Por nuestra parte sostuvimos una discusión de forma personal con el doctor rebatiendo tal argumento. Aprovechamos el presente momento para indicar algo que silenciamos a don Jorge Eduardo en aquella reunión; para poner un solo ejemplo de ello sirva la comedia *No hay peor sordo*, de Tirso de Molina, el *Entremés del médico sordo* o el *Entremés de los sordos*, de Lope de Vega. La figura del burlador que finge sordera no es ajena a los relatos folclóricos, tanto europeos como africanos o magrebíes; ya P. Henríquez Ureña había señalado las similitudes entre *Till Eulenspiegel*, uno de los *tricksters* o burladores más célebres de la literatura universal, perteneciente a las tradiciones alemana y holandesa, y *El Güegüense*. Porque la pantomima consistente en fingirse sordo como estrategia de provocación que emplea el personaje de menor rango social durante los enfrentamientos entre interlocutores de clases diferentes es relativamente común en la tradición cuentística. Así lo recogen Antti Aarne y Stith Thompson o M. Amores (2012) en sus catálogos de cuentos universales. Es más, como hemos adelantado, si nos centramos sobre la figura del protagonista, sus gracejos repiten un comportamiento que podemos rastrear a lo largo de todo el teatro español desde que Lope de Rueda compusiera sus pasos. En efecto, Sempronio y Pármeno, los criados de *La Celestina*, publicada en 1499, no pretenden hacer gracia, de hecho son personajes dramáticos; sin embargo los “bobos” de Lope de Rueda o los “simples” de

Juan del Encina triunfan en los escenarios renacentistas por su torpeza casi escandalosa. Este tipo de personaje irá evolucionando hacia el criado –gracioso– de las comedias barrocas, que mostrará, con respecto a aquellos, un mayor nivel de inteligencia, alcanzando con mayor eficacia sus propósitos, debido, principalmente, a la influencia de los criados de la comedia “del Arte” italiana. Si, como Armando Zambrana, aceptamos que *El Güegüence* fue escrito entre “1730 y 1750” (Zambrana, 2002: 93) o, como Mántica, entre los siglos XVII y XVIII, para nosotros queda claro que fueron los textos españoles llegados a América – y no tanto el teatro náhuatl– los que dieron al texto la completa estructura teatral que actualmente presenta. La comedia, de inspiración indígena, pudo incorporar las influencias que le llegaban desde el teatro renacentista y barroco español debido a un compartido origen popular, por lo que finalizamos nuestro análisis con las palabras del magnífico poeta nicaragüense Pablo Antonio Cuadra:

“*El Güegüence* significa ese momento crucial en que el teatro indígena comienza a absorber –con capacidad bastante primitiva– las primeras afluencias del teatro español popular. Es el primer abrazo en Nicaragua del patio arcaico de los mitotes, naachú y areytos, con el tinglado de Lope de Rueda y Juan del Encina” (Cuadra, 1942: 83).

Y lamentamos que comentarios como el anterior valieran al poeta –P. A. Cuadra–, en los años 70 y 80, el calificativo de “conservador e involucionista” por parte del sector intelectual filiado a la izquierda nicaragüense, en los momentos de la gran crisis política que vivió aquella sociedad durante tan histórica década.

3.3 El título, el nombre

Con anterioridad vimos que, pese a la importante influencia española, *El Güegüense* pertenece al género literario conocido como *cuecuechcuicatl* o *xochicuicatl cuecuechtli*, es decir los “cantos quisquillosos” o, también “los cantos floridos traviesos”, en

traducción de Durán. Según C. Mántica (1988), Garibay lo compara con un entremés de sólo cinco páginas atribuido al bachiller Bartolomé Alva, titulado *La vieja y el niño* (*In-ilamatzin iguan in piltontli*) escrito en el siglo XVII y con otro titulado *La abuela y el nieto* (*Llamatzin iguan izhuiton*) encontrados entre los manuscritos de don Fernando Gómez de Orozco, también del siglo XVII (Mántica, 1998: 45 y 46).

El *Diccionario de Aztequismos o Jardín de voces aztecas*, publicado por el nahualista Cecilio A. Robelo en Cuernavaca en el año 1904, explica que del término *huehuentzin* (de huehe, viejo; tzin, diminutivo reverencial) se derivó en forma españolizada la palabra *huehuenche* o *gueguenche*. La palabra se empleaba en México para designar al indio viejo que dirige las danzas religiosas que se realizan o representan en santuarios como el de Guadalupe. Son esos mismos viejos los que, manteniendo la tradición, siguen actualmente enseñando a las jóvenes generaciones los bailes y danzas del folclore mesoamericano que todavía se pueden ver en las procesiones que pueblos y ciudades organizan en honor a los santos patronales católicos, sustituyendo sin solución de continuidad el culto de las divinidades aborígenes (Robelo, 1904).

C. Mántica, a cuya autoría se deben sin duda algunos de los trabajos más sólidos en lingüística náhuatl en Nicaragua, afirma que, profundizando en sus raíces etimológicas, la palabra *Güegüence*, en toda sus acepciones posibles, muestra los distintos personajes que se conocen con el mismo nombre; de esta forma la traducción *Güegüence* – *huehuentzin*– es gramaticalmente correcta y acertada si se aplica al baile de los huehues o de viejos, pero, según el autor, no tiene nada que ver el *Güegüence* nicaragüense. El protagonista de la comedia no sólo no es viejo, sino que él mismo presume de todo lo contrario. Y, citando a D. Brinton, añade que la actitud que el personaje ostenta “puede en realidad ser llamado cualquier cosa menos respetable” (Mántica, 1994: 121). El autor hace, a continuación, un minucioso recorrido por algunas de las raíces lingüísticas del náhuatl centrando su atención en los sustantivos *huehuenche*, *huehuenches*, *cuecuech*, *cuecuetzoca* y *cuecuetz*, concluyendo que “si lo que caracteriza al *Güegüence* es su picardía y no su vejez, la traducción deber ser *cuecuetzin* y no *huehuetzin*”

(Mántica, 1994: 122-126). Sobre el subtítulo que registra la obra *-El Macho-Ratón-* añade:

“Tenía este viejo una máscara con que baila el *areitoy mitote* cuando hace Macehuaz y era la máscara figura de un viejo... (...) Una vez más, aparece el viejo, pero es indudable que macehuaz y baile son la misma cosa. (...) Si agregamos el diminutivo-despectivo *ton*, resultaría *macehuatón* –bailete. (...) Concluiríamos, pues, que Macho-Ratón puede traducirse: Comedia, Bailete. (..) Podemos pensar, entonces, que el título original de la obra fuese *Cuecuentzín Macehuaton* o “Bailete de El Gran Pícaro”. (Mántica, 1994: 128).

Todo lo anterior ha inducido al citado autor a publicar varias versiones y traducciones de *El Güegüence*, modificando el título de las mismas: *Comedia-Bailete del Güegüence o Macho-Ratón*, publicado en la Revista *El Pez y la Serpiente* en el año 1968-69. *El Baile de El Güegüence*, publicado en el año 1998. Y, finalmente, otra nueva versión y traducción publicada en el año 2001 con el polémico título de *El Cuecuenze o El gran sinvergüenza*, lo que ha motivado numerosas críticas y no pocas polémicas por parte de los eruditos comprometidos con la investigación del texto. Nosotros, que compartimos muchas de las opiniones de Mántica, discrepamos, sin embargo, de algunas de las interpretaciones que hace en sus traducciones; veamos la frase número ciento cincuenta y siete del texto:

“157. Güegüence: Pues más, ha sido escultor, piloto de alturas de aquellos que se elevan hasta las nubes, Sr. Gobernador Tastuanes”. (Cuadra, 1942: 100).

Mántica encuentra extraño que un autor del Siglo XVII concibiese que “ser piloto de alturas de aquellos que se elevan hasta las nubes”, fuese un oficio posible. Ciertamente estamos hablando de una época en la que todavía no se habían inventado los globos aerostáticos ni ningún otro tipo de artilugio que pudiera despegar el vuelo. El autor concluye que “piloto de alturas” era el timonel de una embarcación, pues estos

profesionales podían guiarse durante la noche siguiendo el movimiento de los astros. No obstante, continúa exponiendo el autor, el único piloto capaz de elevarse en vuelo hasta las nubes era el zo-piloto, es decir, el buitre americano:

“Del Náhuatl *tzotl-pilotl*, *zopilote*, literalmente: Recogedor de Basura (de *tzotl*: basura y *piloa*: colgar y recoger) conjugando con el hibridismo: *tzon* (*yoc*): altura, cumbre y castellano: piloto. Resultaba, pues que don Forsico no habías sido piloto sino recogedor de basura” (Mántica, 1993: 136).

Siempre se le ha reconocido al teatro la enorme carga crítica que puede albergar si el autor, el director, o en su defecto los actores, así lo desean. Un ejemplo: Chanfalla y Chirinos llegan a un pueblo castellano donde pretenden mostrar su fraudulento retablo, nos cuenta D. Miguel de Cervantes en su magnífico entremés *El retablo de las maravillas*. Sobre el susodicho retablo, que mostrará el concepto de “espacio vacío” acuñado por Brook en el más literal sentido de la expresión, anuncia Chanfalla:

“Por las maravillosas cosas que en él se enseñan y muestran, viene a ser llamado retablo de las maravillas; (...) ninguno puede ver las cosas que en él se muestran, que tengan alguna traza de confeso o no sea habido y procreado de sus padres de legítimo matrimonio; y el que fuere contagiado destas dos tan usadas enfermedades, despídase de ver las cosas jamás vistas, ni oídas de mi retablo” (Cervantes, 1959: 103).

A continuación los embaucadores inician su juego basado en la ilusión teatral. Los espectadores, condicionados por las advertencias de los dos cómicos, hacen como que están viendo, en la vacuidad del retablo, las maravillas descritas. Sin embargo, el espectador, que participa del engaño propuesto, contempla divertido la doble comedia que el espectáculo presenta: Por un lado la fingida en el retablo y, por otro, la que los espectadores de dicho retablo fingen por temor a ser señalados con oprobio. Como señala F. Ruiz, el auténtico espectador, el que contempla el entremés cervantino en su totalidad comprende divertido que los condicionantes que impone la verosimilitud de

tan ridícula situación proceden de férreos principios sociales que fuerzan a los congregados frente al retablo a actuar de ese modo (Ruiz, 1971). Sin embargo, no conocemos ningún caso donde, para apropiarse del mensaje expresado en una representación teatral, el espectador, ante la inmediatez que le supone recibir ese mensaje codificado que se va descodificando aquí y ahora, deba hacer, simultáneamente, complicadas asociaciones lingüísticas, mucho menos semánticas. En última instancia, un juego semejante quedaría implícito o explicitado en el título. A nosotros nos parece que, llegados a este punto y como reconoce J. E. Arellano, tanto C. Mántica como D. Bolaños, “sustentan sus descubrimientos, guiados por la relación homofónica, en una tendencia exagerada: la nahuatlomanía” (Arellano, 1991: 23).

Sobre el título de la obra, Alejandro Dávila Bolaños propuso una traducción lingüística absolutamente disímil; después de introducir diferentes fonemas náhuatl, significando el sentido según el tipo de asociaciones que se pueden establecer, el Doctor Dávila concluye:

“Por lo tanto Güegüense (en náhuatl nicaragüense, igual a Huehuetzin, nahua mexicano), equivale entonces a: “Las cosas grandes resplandecientes”, “Los Gigantes blancos”, “Los Primeros como el maíz”. Y así eran en la realidad, pues los ancianos, es decir los Güegüenses de aquellas primitivas tribus nahuas, eran los “depósitos vivos” de la experiencia, los “guardia” de la tradición, las “fuentes prístinas” del orden, la salud y la seguridad colectiva” (Dávila, 1970: 52 y 53).

Don Fernando Silva discrepa totalmente de semejante propuesta:

“En sentido general, Güegüense significa: “Venerable anciano”. También quiere decir, aprovechando la homofonía “güegüe” y “guevo”, forma popular para designar el cojón, testículo; y el ponderativo nahua, “zin”, “el gran guevo”, “el Gran Hombre”. (Silva, 2002: 18).

Sobre el subtítulo con el que se conoce la obra -“Macho Ratón”-, el doctor Silva defiende como tesis que la combinación de los dos nombres vendría a representar, conjuntamente, un “asno-ratón”, lo que en su significado final debiera ser entendido como “asno pequeño”. El citado autor también propone que, si se invierten los vocablos, el significado sería el siguiente: Ratón de sexo masculino. Y si se toma la palabra “macho” en su sentido más corriente, derivándola del náhuatl, el significado sería valiente o esforzado, por lo que el otro título con el que se conoce la obra a partir de la transcripción oral que en 1874 hiciera Berendt, así como en la transcrita por el doctor Walter Lehmann en 1908, sería, según lo traduce Silva, “valeroso ratón” o también “astuto-ratón” (Silva, 2002).

En la edición que dedican al teatro indígena precolombino J. Cid y D. Martí exponen que el “macho-ratón” designa en Centroamérica “no al ratón masculino, como han dicho erróneamente algunos estudiosos, entre ellos Daniel G. Brinton, equivocación que copia Pedro Henríquez Ureña, sino al mulo pequeño” (Cid y Martí, 1964: 158). A. Dávila lo interpreta, sin embargo, de otro modo. Según el doctor Dávila “machtlatón”, es nombre común entre los nahuas; literalmente significa “manto viejo”, “manto raído”. Al inicio de la obra el Gobernador pone en conocimiento del Alguacil el estado y calidad de alguno de los elementos con los que cuenta el Cabildo Real:

“5. Gobernador: En primer lugar, es escandaloso no tener ni mesa de oro, ni mantel bordado, ni tintero de oro ni pluma de oro, ni secante de oro, y sólo tenemos papel en blanco donde asentar los favores (hechos) al Cabildo Real”. (Cuadra, 1968-69: 64).

Con posterioridad el Alguacil añade:

“11. Alguacil: ...son rastros y pedazos de cinturones rotos de coraje, sombrero de castor roto de coraje, sólo tenemos manto de rebozo, tan sólo tenemos capotín colorado quizás peores que los de ese Gran Bufón del Güegüence, Señor Gobernador Tastuanes”. (Cuadra, 1968-69: 66).

Basándose en la calidad y estado de las ropas usadas por el Gobernador, Dávila Bolaños concluye que la misma era extravagante, ridícula y “guangicha”, por lo que los indígenas debieron denigrarlo con el apodo de “machtlatón”, es decir, “el que porta o viste un manto viejo y raído” y compara este baile con el del *Mantudo*, que se ejecuta en ciudades como León y Masaya, baile que pretende ridiculizar, mediante los “encapotados” o “mangas largas”, al estrato español (Dávila, 1970: 53 y 54).

Pablo A. Cuadra, en su libro *El nicaragüense* (2004) afirma que la palabra ratón puede tener un significado diferente al interpretado por Mántica; Cuadra establece la posibilidad de que ratón puede aludir a todo aquel que se comporta de forma astuta y dado que en el campo se llama macho-ratón al macho pequeño, en tal caso, Macho-michin acabaría significando “gran embustero”. El poeta argumenta que el baile del Macho-ratón era anterior a la obra de teatro, lo que significa que el son de los Machos, que aparece en la obra fue, en principio, también independiente (Cuadra, 2004: 74), concluyendo que existe un juego de ambivalencias recurrente en todas las formaciones mítico-lingüistas: Según Cuadra “macho” designa al extranjero, pero, al mismo tiempo, designa, en el español de la península, al mulo. Si admitimos que el extranjero es, en la obra nicaragüense, español y caballero, es decir, un hombre que monta a caballo y, por lo tanto, un centauro del cual se burla el protagonista podemos establecer, mediante una inteligente propuesta simbólica, que la burla del nica “invierte los factores, y al centauro le da cabeza de bruto y cuerpo de hombre” (Cuadra, 2004: 76).

Según Haydée Palacios, reconocida coreógrafa y folclorista nicaragüense, los machos [*se refiere al grupo de bailarines que representan estos papeles*] se diferencian por las máscaras que, en forma de “macho” y adornados con flores en las crines y trenzas, simulan ser equinos, caracterizando al animal de carga resultante híbrido del burro y de la yegua. De ahí que la obra también se conozca con el sobrenombre de *El Macho-Ratón*. (H. Palacios, 1993: S/P).

Como se puede apreciar, entre los más insignes estudiosos del texto (Cuadra, Mántica, Dávila Bolaños, Arellano), todavía no existe acuerdo acerca de cuál sería el significado del sustantivo *Güegüence* o de por qué la comedia se subtitula *El Macho-Ratón*.

Sobre la grafía, tanto el título como el nombre del personaje aparecen escritos originalmente con “s”-*Güegüense*- en la versión que recoge el Doctor Lehmann. No así en las anotaciones de Berendt ni en las publicaciones de Brinton y Cerutti; tampoco en las publicaciones hechas por el *Taller de San Lucas* y *El pez y la Serpiente*, donde aparece escrito con “c” -*Güegüence*-. Pero según la fonética nicaragüense, que utiliza el seseo y el ceceo como forma particular de pronunciación transformando la c de la última sílaba en s, las últimas aplicaciones ortográficas han acabado imponiendo el uso de la “s”, mucho más acorde con los modos centroamericanos.

3.4 La crítica implícita

Si remontamos el texto al teatro misionero en náhuatl, del siglo XVI, su argumento se pudo articular a mediados del siglo XVII, cuando ya se había consolidado el sistema colonial sobre los pueblos indígenas ubicados en la zona del Pacífico de Nicaragua y tendría su momento en el siglo XVIII, cuando en el antiguo Reino de Guatemala el teatro representaba a las masas de población marginal o subalterna. M. K.Schuessler, a propósito de la puesta en escena sobre *El juicio final*, obra que con anterioridad habíamos reseñado, reproduce una cita de Lockhart sobre la participación que los indígenas pudieron tener en la composición de estas obras dramáticas, ampliándola posteriormente:

“Ahora que empezamos a comprender mejor hasta qué punto los frailes españoles dependían de asistentes indígenas para la producción de textos en náhuatl, aun aquellos de los cuales ellos afirmaban ser de su autoría, es natural buscar evidencia de la participación nahua en la composición de estas [obras]

(generalmente no asignadas a ningún autor en la versión original)".
(Schuessler, 2006: 99).

El testimonio de Lockhart viene a determinar, y así lo reconoce Schuessler, que el hecho de que las redacciones de los textos dependieran en gran medida de los amanuenses indígenas, además de mejorar la comunicación que aquellos textos literarios establecían con el público al que iban dirigidos, favoreció la posibilidad de que fueran alterados en numerosas ocasiones. De ser así, el producto resultante daría algo nuevo; éste sería el caso de Luís de Fuensalida, o el de Alonso de Molina, importantes autores de documentos redactados en lengua náhuatl.

Lo anterior corrobora las tesis de Arellano, Mántica o Zambrana sobre la posible autoría de *El Güegüense* por parte de un ilustrado religioso. Así mismo, la denuncia que en el texto se hace del poder gubernamental demuestra la empatía que establece el autor con las masas más oprimidas, que en el caso de *El Güegüense* no son las indígenas - vimos por qué-, sino los mestizos vergonzosamente desarraigados. El protagonista de la obra se enfrenta, de una forma jocosa, al poder establecido. Por un lado encontramos al Gobernador Tastuanes, delegado del poder Real. Junto a él se encuentran el Alguacil, servil encargado del orden público, el Escribano, cuya responsabilidad reside en velar por el mantenimiento de la legalidad jurídica y, finalmente, el Regidor, miembro del Cabildo Real. Frente a ellos se sitúan las figuras del Güegüense y su hijo mayor, don Forcico, pues su otro hijo, el entenado don Ambrosio, presenta una particular disidencia intrafamiliar. El Güegüense no es rico pero tampoco un indigente, sin embargo se hace pasar por acaudalado ante el Gobernador Tastuanes y así lo introduce y presenta el Alguacil. Tanto el padre como sus dos hijos representan al sector emergente de los mestizos libres pero legalmente bloqueados.

Sobre la particular figura del Gobernador, objeto central de las burlas del *Güegüense*, compartimos las tesis de Mántica (2001) cuando sostiene que dicho personaje representa, en realidad, a un indígena posicionado junto al poder dominante,

tesis duramente criticada por J. E. Arellano (1991), quien sostiene que dicho personaje, ambicioso y de pocos escrúpulos, es, en realidad, un español.

Ciertamente el mantenimiento de la nobleza indígena había garantizado un relativo orden en el seno de las comunidades aborígenes. La figura del cacique simulaba la continuidad del sistema impuesto al relacionarlo con las sociedades abolidas. A la Corona le interesaba preservar estos líderes, no por respeto a las antiguas formas, sino por el servicio que prestaban al proyecto colonizador, por lo que reglamentó una serie de privilegios que transformaban, sin llegar a sustituir, las instituciones locales:

“En la práctica se crearon dos realidades contrapuestas: la “República de Españoles” y la “República de Indios”, actuando las autoridades indígenas como mediadoras entre ambas. Es así como los antiguos caciques se convirtieron en una especie de intermediarios o de bisagra entre la Corona y la masa indígena, asegurándose con ello el mantenimiento de parte de sus estatus pasado”. (Tous, 2008: 398).

De esta forma la Corona eludía el contacto directo con las masas indígenas, sirviéndose de estos “señores naturales” que, por no perder sus privilegios y a pesar de encontrarse igualmente sometidos, continuaban siendo leales a la Corona. La citada autora insiste en afirmar que, seducidos de esta forma, los caciques representaron un importante elemento de control para la administración española. Sin embargo, a pesar del fundamental servicio prestado, “fueron contadas las ocasiones en que algunos de ellos se enriquecieron y se convirtieron en grandes terratenientes” (Tous, 2008: 399). En nota a pie de página M. Tous recuerda que si bien durante los primeros años de colonización a estos personajes principales se les concedió el título de “señores naturales”, debido a la presión ejercida por las autoridades civiles y eclesiásticas, dicha denominación acabó siendo sustituida por la palabra “cacique”, según consta en Real Cédula del emperador Carlos V del año 1538. (Tous, 2008: 399).

Un documento reproducido por Antonio Esgueva viene a confirmar las anteriores investigaciones:

“...el gobernador o cacique principal y alcaldes tiene en estos tambos puestos indios de servicio con alguaciles que acuden a servir...”. (Esgueva, 1996: 56).

Sin embargo, el hecho de que el Gobernador de *El Güegüense* sea en realidad un antiguo cacique “malinchista” no desfigura, mucho menos desvía, la corrosiva crítica que el anónimo autor hacía a las autoridades españolas, al fin y al cabo verdaderas beneficiarias del sistema.

Sobre los machos que, junto al Güegüense, recorren el territorio mesoamericano desde el golfo de México hasta la provincia de Nicaragua cargados de artículos comerciales, el profesor Dávila Bolaños (1970) propone que dichas figuras están representando a los indígenas que durante la conquista fueron utilizados en sustitución de las bestias de carga. A nuestro entender la tesis no es desproporcionada, pues viene abalada por documentos históricos como el aportado por A. Esgueva:

“...nuestro governador de la provincia de nicaragua yo soy ynformada que los españoles que en esa tierra han residido e resyden cargan los indios naturales della echandoles cargos asi de sus mercaderías como de bastimentos e vestidos, y otras cosas e como veys a esto se diese lugar seria con gran daño de los dichos indios especialmente haviendo como ay en esa dicha provincia bestias de cargas donde se podrían llevar las dichas cosas...”. (Esgueva, 1996: 50).

Coincidimos, por tanto, con la totalidad intelectual nicaragüense cuando afirma que América Latina no ha producido otra obra en la que se haya asumido una crítica tan deliberadamente burlesca sobre el poder establecido como *El Güegüense*. El ingenio que emplea el protagonista para evadir el saqueo económico al que pretende someterle el Gobernador inventándose unas tasas comerciales inexistentes es más propio del pícaro que del gracioso. En sus palabras contestatarias y en sus acciones vemos el irrespeto hacia la

autoridad; su malicia defensiva es un rechazo hacia la sofisticación con la que pretende saquearlo la insaciabilidad de un poder corrupto establecido. Asimismo, comprobamos que su mordacidad y vulgaridad son actitudes de defensa y denuncia frente al servilismo propuesto.

3.5 El texto, los textos

El Güegüense fue publicado por primera vez en 1874 por Carl Hermann Berendt. En su monografía sobre épica homérica y la tradición oral, F. J. González García, establece la posibilidad de que dicha tradición –la oral- fomente la existencia de varias versiones sobre una misma composición, lo que en la práctica se traduce como imposibilidad para mantener la integridad del relato inicial. El autor concluye, por tanto, que cada uno de los rapsodas que recitan el texto irá incluyendo, con el tiempo, sus propias variaciones, es decir, que cada nuevo recitado dará lugar a un poema similar pero, al mismo tiempo, diferente; lo que no implica que tanto el tema tratado como su significado se perciban siempre iguales entre el auditorio. A lo anterior hay que añadir que ese auditorio conoce, la mayoría de las veces, la historia relatada por lo que puede rellenar, de forma automática, las lagunas que deja el relator. Es lo que el autor denomina, utilizando una expresión de Havelock, la “variación de lo idéntico”:

“Dentro de la propia técnica compositiva de la poesía oral esta diversidad de lo idéntico se plasmaría también en el hecho de que cada recitación sería una nueva composición, con lo cual existirían diferentes versiones de la misma historia (lo diverso) pero la misma carga informativa (lo idéntico)”. (González, 1991: 123-125).

Una de las características del teatro ritualista y del teatro popular es la del uso de múltiples reiteraciones, no sólo mediante fórmulas estereotipadas sino también utilizando una serie de expresiones redundantes hasta la fatiga. Se ha propuesto una intención pedagógica en la reproducción de estas fórmulas con el fin de facilitar al

indígena el aprendizaje de la lengua española. Ciertamente, tanto como que los procedimientos de todo ritual se encuentran sometidos a pautas regladas. O que un texto no transcrito debe poseer una estructura que facilite su memorización. Lo que significa que las reiteraciones literarias, tan frecuentes en este tipo de textos, obedecen más a estos últimos motivos que al primero. Así, para nosotros, las numerosas reiteraciones del *Rabinal Achí* o de *El Güegüense* obedecen fundamentalmente a un recurso mnemotécnico imprescindible en toda acción ritual y en toda tradición oral –al respecto se puede consultar Eloy Gómez Pellón, 1999, pág. 17-53-. Los textos aludidos presentan esta particularidad en sus parlamentos. E insistimos una vez más: Ambos se transmitían por vía oral, de generación en generación, hasta que alguien, en determinado momento, recogió esa tradición, la compiló y, finalmente, la fijó por escrito. El carácter reiterativo influyó, sin duda, en la acentuación y musicalidad del recitado, por lo que algunos de los actores tienden, de forma inconsciente, a “cantarlo”; así debió ocurrir también en la tragedia griega. Ahora bien, si, como defiende González García, la tradición oral es capaz de originar varias versiones sobre un mismo texto, ¿cuál es la versión que de *El Güegüense* ha llegado hasta nosotros? O, también, ¿cuántas versiones originales hay?

Veamos: La primera edición del texto de *El Güegüense* se la debemos al norteamericano Daniel G. Brinton, yerno del doctor Carl Hermann Berendt. Según ponencia leída por el licenciado Alfredo Barrera, para el I Foro de Danzas Tradicionales organizado por la UNESCO, don Juan Eligio de la Rocha fue el primer lingüista nicaragüense que, valorando debidamente el folclore, se preocupó de rescatarlo de la tradición oral. Lingüista, gramático y profesor de la Universidad de León, hablaba y escribía correctamente inglés, francés e italiano. Don Juan Eligio de la Rocha nació en Granada el 24 de Junio de 1815 y residió en Masaya hasta 1842, en su casa familiar situada una cuadra y media al norte del parque. Fue en Masaya y en los pueblos de los alrededores donde don Juan Eligio recogió el material para su estudio *Apuntamientos de la lengua Mangué*. Fallecería en León en el año 1873. Entre los manuscritos que dejó (al parecer fueron dos) se encontraban las transcripciones que hizo para un posterior estudio y conservación de la representación teatral recitada y

bailada que, sin duda, debió ver representar a los actores-danzarines conocida popularmente como *El Güegüense* (Barrera, 2005: 42-46).

Cuando Juan Eligio falleció, todo el material de sus investigaciones pasó a manos de su hermano D. Jesús de la Rocha, que vivía en la ciudad de Granada. El Dr. Carl Hermann Berendt estuvo en Nicaragua del año 1851 al año 1855 trabajando como médico militar en las ciudades de Granada y León, mostrando un gran interés por la lengua mangué, donde entabló gran amistad con don Jesús de la Rocha. Según Fernando Silva (2002: 15 y 16), Juan Eligio de la Rocha jamás había permitido al doctor Berendt acceder a sus papeles, fruto de minuciosas investigaciones lingüísticas. Pero muerto Juan Eligio de la Rocha, don Jesús invitó al doctor Berendt a regresar de nuevo a Nicaragua para ordenar la documentación que su difunto hermano había dejado. Parece ser que el Dr. Berendt no intentó traducir, ni siquiera parcialmente, el texto náhuatl de la obra pues, según el propio doctor, esa lengua resultaba ya casi extinguida entre los nativos de la época; tampoco fue capaz de descubrir el enorme valor literario, histórico, filológico, social y artístico de la pieza, por lo que se limitó a conservarla en sus archivos sin dedicarle la menor atención. Tal vez por el desconocimiento que la lengua náhuatl le suponía, cayó en el error de calificar uno de los dos supuestos manuscritos recopilados por don Juan Eligio de la Rocha como “Comedia de los indios Mangués”, influido por el hecho de ver representar la obra en Masaya, población donde se hablaba el mangué. Otras fuentes consultadas, por el contrario, aseguran que el Dr. Berendt sí fusionó los dos supuestos manuscritos que don Juan Eligio había recopilado (Barrera, 2005: 43. Cuadra, 1968-69: 5). Esto contrastaría con la declaración que Brinton hace en el prefacio de su publicación y que la revista *El pez y la serpiente* reproduce:

“El texto fue obtenido en Nicaragua por el Dr. Carl Hermann Berendt. Entre sus papeles, sin embargo, no se encontraron notas al respecto, ni traducción alguna de sus partes”. (Cuadra, 1968-69: 10).

Sea como fuere, el Dr. Carl Hermann Berendt leyó en la American Geographical Society, en el año 1876, un documentado trabajo sobre la lengua mangué “estableciendo las localidades en donde las poblaciones de lengua mangué estaban establecidas en la época en que tuvieron las primeras noticias de la invasión de los blancos” (Silva, 2002: 16). Si el Dr. Berendt se aprovechó o no de los estudios de D. Juan Eligio de la Rocha, eso es algo que nunca sabremos, pero también es cierto que si no hubiera sido porque el Dr. Berendt recogió y guardó dicho trabajo poniéndolo posteriormente a disposición de Brinton, probablemente, jamás hubiera llegado hasta nosotros el texto de *El Güegüence*. Será Daniel G. Brinton, como ya dijimos yerno del Dr. Berendt, el que al descubrir la obra en los archivos de su suegro, le dedique la atención que la pieza merece. Después de estudiarla detenidamente la publicará en Philadelphia, traducida íntegramente al inglés, en el año 1883, en la Brinton’s Library of Aboriginal Literature, volumen III, bajo el título *The Güegüence- a comedy ballet in the nahuatl-spanish dialect of Nicaragua*, acompañada de una extensa y documentada introducción y abundante vocabulario y notas.

Lo lamentable del caso es que no tenemos noticias exactas de dónde se encuentra el texto o textos, llamémosles “originales”, que Juan Eligio de la Rocha escribiera de su puño y letra, pues a ciencia cierta ningún investigador de los consultados ofrece referencia exacta de su ubicación, por lo que debemos considerarlos definitivamente perdidos. La conservación de este primer texto escrito hubiera despejado muchísimas dudas y hubiera, asimismo, evitado numerosas polémicas. Lo que sí conservamos es el texto manuscrito de Berendt (el que fuera traducido y publicado por la Brinton’s Library), es decir, el primer manuscrito original. También conservamos el texto de Brinton, íntegro en inglés, tal y como él lo publico en Filadelfia en 1883. En la introducción del texto Brinton declara que “...Por esta razón, conforme me escribe el Dr. Earl Fint, está costumbre (el montaje de *El Güegüence*), ha sido ahora abandonada y posiblemente no resurgirá, al menos en su antiguo esplendor” –Daniel G. Brinton- (Cuadra, 1968-69). Lo que viene a demostrar que, si algo sabe Brinton sobre la puesta en escena, es sólo porque le envían la información, no porque haya presenciado una representación. Es más, Brinton nunca estuvo en Nicaragua. El doctor Álvarez Lejarza,

por el contrario, sí la presencié, lo que le permitió describir con todo detalle el vestuario utilizado.

Un segundo manuscrito es el que el Dr. Walter Lehmann copia en la ciudad de Masaya el 13 de Diciembre del año 1908. Según relata el propio Lehmann la copia fue transcrita de otro original, propiedad de D. Ramón Zúñiga, de Masatepe, y con fecha 29 de Junio del año 1867, tal y como fielmente el Dr. W. Lehmann reproduce en la portada del texto, portada que J. E. Arellano reproduce a su vez en su publicación del año 1991.

Un tercer texto, al que bien pudiéramos conceder la categoría de “original”, es el del susodicho doctor Emilio Álvarez Lejarza, miembro de número de la Academia. El doctor transcribe el texto recogido en Catarina y lo publica en el año 1942, en la edición *Los Cuadernos del Taller de San Lucas*, a cargo del poeta Pablo Antonio Cuadra. La edición consta de tres partes, una de ellas es el original castellano-nahua, copia literal del manuscrito de Lejarza (actualmente este manuscrito está en posesión de sus descendientes). Las dos partes restantes se corresponden con la versión que vertió Brinton al inglés y que publicó en Filadelfia en el año 1883 y, en una tercera columna, la traducción o paráfrasis castellana del propio Lejarza, que viene acompañada de un *Glosario* con notas también de Lejarza. Habría que señalar que, cuando en las publicaciones consultadas se habla del original de Brinton, es siempre en su versión traducida inglesa.

Finalmente, existe otra transcripción, la que el doctor Francisco Pérez Estrada recoge también, en Catarina, en el año 1948, seis años después de la publicación de Lejarza. Este texto, que Pérez Estrada volverá a publicar en el año 1970, es otro de los textos que hemos manejado.

En el invierno de 1968-69 la revista de cultura *El Pez y la Serpiente* (S/N) publica un volumen dedicado íntegramente a *El Güegüense*. Hay que destacar que en la misma introducción –presentación–, Carlos Mántica reconoce que el texto de *El Güegüense* que publican es el “resultante de la fusión de dos ‘originales’ obtenidos por “el Dr.

Berendt durante su estancia en Nicaragua” y “de una copia, propiedad del Dr. Alvarez Lejarza”. El hecho de ser versión fusionada de dos textos (y no nos referimos a la primera y por lo tanto lícita fusión que en su momento pudiera hacer el Dr. Berendt de los dos textos recopilados y manuscritos que, de su fallecido hermano, le hiciera llegar don Jesús de la Rocha), además de publicarla ya vertida al castellano, resta importancia en cuanto a la integridad del texto inglés de Brinton. Hay más, en la aludida introducción Mántica adelanta que “la obra se divide en tres partes principales. La primera, una *Introducción* de Brinton, subdividida a su vez en seis capítulos”, la segunda constituida por el texto de *El Güegüense* y la tercera por un vocabulario y nota explicativas. Si nos remitimos a esa *Introducción*, veremos que el propio Brinton confiesa que, más que realizar una fiel traducción del original, interpreta el texto de forma amplia con el propósito de “conservar el sentido general y tono humorístico del original” (Cuadra, 1968-69: 10), lo que, por parte de Brinton, no deja de ser una clara y honesta declaración. Debido a ello C. Mántica, que redacta la *Presentación* de la revista cultural dirigida P. A. Cuadra, confiesa que cuando traduce su primera versión del *Güegüense* lo hace intentando no caer en los errores que concurren en la “frecuentemente inexacta” traducción inglesa (Cuadra, 1968-69: 6).

La edición que nosotros hemos manejado es la que el italiano Franco Cerutti publica en Genova (Italia) con la Associazione Italiana Studi Americanistici para la colección I Quaderni di Terra Ameriga, n° 2, en el año 1968; esta edición de *El Güegüense* la hace Cerutti a cuatro columnas:

1ª columna- El texto “original” del Dr. Emilio Alvarez Lejarza (del cual hablaremos con posterioridad).

2ª columna- La traducción al castellano del texto anterior (Dr. Alvarez Lejarza).

3ª columna- El texto íntegro ya traducido al inglés de Daniel G. Brinton, tal y como lo publicó en el año 1883, en Filadelfia.

4ª columna- La traducción que el recopilador Franco Cerutti hace al italiano desde el inglés de Brinton.

Todo lo anterior nos abre un importante interrogante: Si no podemos cotejar, por desaparecidos, esos textos originales que Berendt recibió de D. Jesús de la Rocha, ¿cómo podemos saber hasta qué punto fue Brinton fiel a aquellos originales y cuánto hay de ‘versión o interpretación’ en la traducción que nos ha legado? Por aclararlo mejor, podemos contrastar la traducción que Brinton hace del texto de Berendt, pero no con lo que fueron los textos de don Juan Eligio de la Rocha. A esto último hay que añadir otra irregularidad; en la edición que el poeta Pablo Antonio Cuadra dirige *–El pez y la serpiente*, revista de cultura, Ediciones de Invierno de 1968-1969, Managua, Nicaragua- se reproduce, tal y como se reseñó con anterioridad, ‘una Introducción de Brinton’ con la reproducción fotocopiada de la portada de la edición de Filadelfia. En dicha reproducción fotocopiada, podemos ver su fecha de publicación, que es exactamente la del año 1883. Pero su prefacio, también de Brinton, y ya traducido al español, lo cierra con “Filadelfia, Noviembre, 1893”. Esta diferencia de diez años ¿se debe a una errata de imprenta impugnada a la edición que asumió *El pez y la serpiente*?, porque, hasta la fecha, nadie, en sus estudios bibliográficos, ha reseñado o explicado semejante anomalía. Consultando el hecho en los ámbitos intelectuales de Nicaragua, nadie nos ha brindado una respuesta satisfactoria, habiéndosenos llegado a afirmar que el cambio de fechas se debe a que hubo una reedición en este último año. Reedición inexistente. Para nosotros, se debe, simplemente, a una errata de imprenta. La susodicha impresión constaba de cuatro columnas:

1. El original publicado por Daniel G. Brinton (en castellano-náhuatl)
2. La traducción directa del náhuatl, de Carlos A. Mántica.
3. Un vocabulario y notas de Brinton y Mántica
4. Otras notas de Brinton.

Lo desafortunado de esta edición es que se equivocaron, y lo que consideraron que era el original castellano-náhuatl de Brinton era, en realidad, de Lejarza. Esta confusión ha asentado la idea de que existe el original castellano-náhuatl de Brinton. No es así. Repetimos, sí existe un manuscrito castellano-náhuatl del texto del doctor Berendt, pero no existe ningún “original” castellano-náhuatl de Brinton: sólo su traducción inglesa.

El Doctor Walter Lehmann recoge otra versión en el año 1867, exactamente el 29 de Junio, y lo reproduce de otro texto propiedad de don Ramón Zuñiga, de Masatepe -J. E. Arellano, Octubre-Diciembre 2005: 96-. El texto es publicado en dos tomos por la *Central America Sprachen Central Ameritas Ihren* (Berlín 1920), cuyo manuscrito está hoy en día en el Instituto Iberoamericano de Berlín. Este texto, casi idéntico al de Lejarza, incorpora siete parlamentos a partir del parlamento N° 296 del texto de Lejarza, así como la intervención de un arriero a partir del parlamento N° 152. Hay que destacar que estas intervenciones añadidas, a diferencia de todo el resto, son en verso (ocho versos en total, cuatro para el arriero y cuatro más para el Güegüense). Jorge Eduardo Arellano publica el texto de Lehmann en los años 1984-85 en dos volúmenes, y vuelve a publicar la misma versión en el año 1991.

Carlos Mántica rechaza absolutamente las incorporaciones que Lehmann recogió. Así, pues, podemos hablar, como en toda tradición oral, de varios textos originales: el de Berendt-Brinton, el del doctor Walter Lehmann y el de Álvarez Lejarza. Estas tres versiones originarían, a su vez, una serie de ediciones básicas sobre el texto (*Los Cuadernos del Taller de San Lucas, La Revista del Pez y la Serpiente*, la edición de Jorge Eduardo Arellano que hiciera en 1984-85 y la que hizo Pérez Estrada en 1948), a partir de las cuales se ha generado un verdadero torrente editorial. De todo lo publicado, nosotros hemos seleccionado como textos de consulta, además de los textos “originales”, los publicados por el doctor Fernando Silva y el publicado por el doctor Alejandro Dávila Bolaños, por poseer ambas versiones afirmaciones absolutamente escandalosas.

No queremos cerrar este capítulo sin antes dejar sentado, con riesgo de ser acusados de mala intención, que hubo cierta interés, por parte de determinada elite intelectual estrechamente vinculada al poeta P. A. Cuadra, de inventar un pasado literario glorioso semejante al que, de hecho, existe en Guatemala y en México. En los libros, introducciones y artículos de P. A. Cuadra y los intelectuales que publican con él se percibe el deseo de establecer un hilo literario ininterrumpido desde la época

precolonial hasta la presente... Y en ningún momento quieren reconocer que si ese glorioso pasado literario existió, lamentablemente y a raíz de la conquista española y de sus nefastas consecuencias, se perdió para siempre. Claro que *El Güegüense* forma parte de ese pasado, pero como una isla milagrosamente salvada en el océano de las ausencias; además de que la obra, como venimos reiterando a lo largo del presente trabajo, pertenece tanto a la tradición española como a la indígena. Y aunque “oficialmente” no se quiera admitir, lo cierto es que se perdió hasta esa supuesta transmisión oral “ininterrumpida” porque, como hemos podido averiguar por medio de testimonios personales y directos con los más viejos del lugar, *El Güegüense* no se representó durante más de cuarenta o cincuenta años. Los ancianos de Diaramba dicen que no recuerdan presenciar el fenómeno antes de los años 60-70, lo que supone que entre los manuscritos aludidos, recogidos por antropólogos y lingüistas, y la reincorporación a la sociedad diriambina de sus danzas y textos habrían pasado décadas de oscuridad y silencio. Por el contrario, ahora, y falseando la realidad, todos las personalidades vinculadas directamente con el fenómeno de la representación aseguran que “nunca” dejó de ensayarse y representarse. Queremos dejar constancia de que, a pesar de algunas diferencias, en conversación personal con don Jorge Eduardo Arellano, éste reconoció la veracidad de cuanto afirmamos.

3.6 La música

La farsa se desenvuelve sin división de actos o escenas, es decir, que su trama se representa de forma continua hasta el final; no obstante los parlamentos son interrumpidos por las partes musicales danzadas. Por lo tanto, ¿cómo eran estas partes danzadas? ¿Cuáles eran los instrumentos utilizados? Nuevamente el padre Acosta aporta información histórica y antropológica:

“De estas danzas la mayor parte era superstición y género de idolatría, porque así veneraban sus ídolos y guacas; por lo cual han procurado los prelados evitarles lo más que pueden semejante danza, aunque por ser mucha parte de

ellas pura recreación, les dejan que todavía dancen y bailen a su modo. Tañen diversos instrumentos para estas danzas: unas como flautillas o canutillos; otros, como tambores; otros, como caracoles; lo más ordinario es en vez cantar todos” (Acosta, Biblioteca Virtual: L. VI, cap. 23).

Por los testimonios que nos han legado los cronistas hemos visto que los grupos étnicos nicaragüenses eran sumamente aficionadas a las danzas, no sólo como parte fundamental de sus rituales sino también practicadas de una forma lúdica y placentera. S. K. Lothrop propone un listado donde clasifica los diferentes bailes; según el lingüista dichas danzas podían ser clasificadas, según motivaciones y características, como religiosas, dramáticas y las que el autor determina como “bailes comunes con música y mucha bebedera” (Lothrop, 2004: 69 y 70). No obstante y a continuación, el citado autor, basándose en una anterior clasificación realizada por D. Brinton, propone un tipo de sistematización más compleja: Las danzas sencillas, los cantos, las recitaciones en prosa, las recitaciones escénicas con música realizadas por un solo actor y, finalmente, los dramas completos que incluían la ejecución de músicas, diálogos y trajes (Lothrop, 2004: 70); empero, el autor no especifica de donde procede la información ni, tampoco, que criterio ha seguido para establecer semejante orden.

Por lo que respecta al *Güegüense* la influencia de lo hispano no se detiene en el texto, pues abarca también la parte musical; cada cierto tiempo los diálogos intercambiados en el texto son interrumpidos mediante un parlamento que suspende el desarrollo de la trama e introduce los sones. Algunos de estos pasos son corridos y “velancicos”, de indudable abolengo hispánico, como la famosa “Valona”, que corresponde a la décima parte de la música titula de “Ronda”. Estos pasos, constituyen en sí mismos breves “entre actos”, lo que permite jugar con un tiempo escénico diferente, relajando de esta forma las permanentes reiteraciones del texto. También constituyen una oportunidad deliberada para revivir algunas danzas que por sus sones y ritmos bien pudieran ser indígenas, con sones similares a los que solían acompañar a mitotes y areitos, si bien el contenido armónico y rítmico de los compases aborígenes se encuentra sometido a la musicalidad española de la época. De forma tajante, C. Mántica

reconoce “que la música es europea, aunque no necesariamente española” (Mántica, 2001: 77).

En las representaciones que nosotros hemos presenciado, la música se ejecutaba con violín, tambor y flauta o pito; nos dijeron que en algunas representaciones podían incorporar la guitarra, lo que no era habitual. Haydée Palacios reproduce un texto de Jaime Serrano Mena:

“...a un lado del círculo se sitúan los tres músicos que ejecutan el tambor de talalate cubierto de cuero de conejo o de guatusa, instrumento indígena muy propio de la época; la guitarra y el violín instrumentos europeos que tocan acordes europeos (...) Los machos portan chischil o sonaja, para marcar los diálogos y acentuar el ritmo”. (Palacios, 1993: S/P).

A. Lejarza es uno de los investigadores que con más detalle ha tratado el tema de los instrumentos musicales implicados en la representación; el doctor indica que la música primigenia del *Güegüence* consta de 14 partes musicales, enumerando algunas de ellas: La Ronda, el San Martín, la parte novena, titulada *El Güegüence* consternado y orondo, la parte décima, llamada también Valona y que en realidad es una Ronda, el Baile de los Machos y la Retirada, también conocida como el Borracho. Según Lejarza, la Retirada pertenece al ámbito cultural guatemalteco, por lo que sus orígenes habría que buscarlos en los bailes rituales que practicaban los indígenas (Cuadra, 1942: 93 y 95). Del mismo modo y basándose en las aportaciones que hiciera Lejarza, Carlos Mántica enumera los siguientes sonos: La Acción, la Ronda, el Alguacil, el Escribano, el Gobernador, el Güegüence, don Forcico, don Ambrosio, el Güegüence consternado y orondo con galante gusto, la Ronda o Valona, el Corrido, los Machos, el San Martín y la Retirada, también llamada el son Catorce o el Borracho (Mántica, 2001: 77). La conocida coreógrafa Haydée Palacios, al hablar de los “aspectos musicales” de *El Güegüense*, contabiliza también catorce sonos. Según ésta investigadora del folclore nacional nicaragüense la obra iniciaría, musicalmente hablando, con una “Acción” seguida de la primera “Ronda”; los bailes que les suceden llevan los nombres de los

personajes, de esa forma podemos escuchar el son del Alguacil, el del Escribano, el del Gobernador, el del Güegüense, el de Don Ambrosio y uno especial titulado El Güegüense consternado y orondo. Los sones restantes son, determina Palacios, de “indiscutible gestación colonial”: El Rujero, la Valona, el Baile de los Machos, el de San Martín y la Retirada o Borracho (Palacios, 1993: S/P).

Por el contrario, para el Ayuntamiento de Diriamba los sones son sólo ocho y la música se toca con violín, guitarra y tambor: La Entrada, la Ronda, San Martín, Rujero, el Son de las Damas, el Corrido, el son del Macho y el son del Borracho (Programa de Festejos del Gobierno Municipal de Diriamba, años 2001-2005). Según A. Zambrana la música original debió limitarse, de forma sencilla, a los sonidos que emitían las flautas y el tatil o pequeño tambor de cuero que le acompaña, pero, con posterioridad, cuando los maestros de música redescubren el texto, los sones son arreglados para transformarlos en música de cámara. Uno de estos maestros fue, según Zambrana, el profesor Luís A. Delgadillo. Los arreglos armoniosos de Delgadillo fueron, a su vez, retocados por el actual maestro Pablo Antonio Buitrago, quien ultimó la música hasta convertirla en lo que hoy en día podemos escuchar cuando se presentan los grupos de danza en el Teatro Nacional o en algún otro evento de cierta magnitud. Don Armando opina que, si bien la música ha sido totalmente “europeizada” los cambios introducidos, “a nuestro juicio han enriquecido el legado, lo ha universalizado” (Zambrana, 2002: 122). Por nuestra parte hemos podido comprobar como, a medida que los jóvenes intérpretes populares se van incorporando a la tradición musical que les legan sus mayores, las representaciones pierden sus “cualidades” primigenias -muy posiblemente indígenas-, llevando sus notas hacia unas armonías mucho más actuales. Durante una representación celebrada en la ciudad de Diriamba un anciano músico cedió el relevo de forma pública a su nieto (año 2010). Ambos tocaron de forma alterna la misma música, pero a nosotros nos entristeció comprobar cómo la “fuente”, la “procedencia” o el “espíritu” de la misma “sonaba” de forma muy diferente.

3.7 El vestuario

A propósito del vestuario que se utiliza durante la puesta en escena de la obra J. E. Arellano puntualiza que el mismo viene claramente determinado por lo hispánico, y parece no interesarse mucho más sobre el tema. José Cid y Dolores Martí, precisan algo más, procediendo a una somera descripción del mismo (Cid y Martí 1964: 157). Muchas más explicaciones da el profesor Armando Zambrana, entre otras cosas porque parte de su tesis se encuentra, como hemos visto, cimentada en las características del mismo. Para Zambrana la procedencia del vestuario es claramente española, desde el pantalón hasta la blusa, pasando por las medias, las zapatillas, la faja de seda, el chaleco o la pañoleta masculina (Zambrana, 2002: 93 y 94).

Pero quien más datos aporta sobre tan importante elemento escénico es el doctor Álvarez Lejarza quien, a nuestro juicio, es la autoridad de mayor credibilidad, pues al doctor debemos, tal como hemos indicado, una de las transcripciones más importantes del texto. Reproducir en su integridad la cita de Lejarza llevaría varias páginas, por lo que nos limitamos a introducir algunas de las indicaciones aportadas por el doctor y remitimos al interesado, en última instancia, al estudio publicado por P. A. Cuadra en la revista *El pez y la Serpiente* editada en la ciudad de Managua durante el ejercicio 1968-69. Los bailarines que conoció Lejarza portaban, por lo que respecta a los trajes de los personajes españoles o hispánicos, pantalón corto, camisa común y, sobre la camisa, un chaleco, al tiempo que se cubrían con una corta capa que situaban por detrás de los hombros. El sombrero, adornado, era de tres picos, las medias de color y las hebillas de las zapatillas visibles y plateadas. De todos los trajes masculinos el del Gobernador era el más adornado y lujoso. A su vez, los personajes mestizos, es decir, el Güegüense y sus hijos, usaban sombrero de tres picos, adornado con perlas y multitud de piedras brillantes y doradas, camisa y pantalón corto de seda de brillantes colores y un chaleco. Esta última prenda aparecía cargada de dorados adornos y dijes de plata. Los personajes femeninos, doña Suche Malinche y las dos damas que la acompañan, iban ricamente ataviadas con vestidos de seda bordados y sombreros repletos de flores y plumas. Asimismo, Lejarza informa que en algunos de los pueblos de la Manqueza, como

ocurría en Diriomo, los parroquianos solían prestar todas sus alhajas para adornar ricamente a las damas, por lo que, en numerosas ocasiones, estos personajes portaban sobre ellos fuertes sumas en joyas. Los machos aparecían con sus cabezas cubiertas con la máscara de este animal al tiempo que usaban ropa corriente, por lo general de color negro (Cuadra, 1942: 97 y 99).

Actualmente, sobre el vestuario de *El Güegüense* no hay unanimidad. Los diferentes grupos que lo bailan visten, cada cual, de manera diferente al resto. A ello no están contribuyendo demasiado los pintores que plasman en sus lienzos tan importante fenómeno cultural, pues cada artista lo representa según su criterio e inspiración. Don Fernando Silva (2002), por poner un alarmante ejemplo que ilustre el fenómeno de tendente anarquía que comienza a predominar, acompaña su edición de *El Güegüense* con fotos en las que los intérpretes usan pantalones vaqueros. Hay que reconocer, sin embargo, que, puesto que los bailarines se han de costear la ropa ellos mismos y debido al bajo estrato social de algunos de ellos, los vestuarios se ultiman como buenamente se puede. En este sentido es escandalosa la falta de ayuda por parte de las entidades públicas o privadas.

Ya vimos, por las detalladas explicaciones del doctor Lejarza, que los personajes masculinos llevan máscaras cubriéndoles el rostro. Los ojos de los personajes dominantes son de un intenso color azul y su pelo notoriamente rubio en clara alusión al color de ojos de los conquistadores. Por contraste, las máscaras y el pelo del Güegüense, y sus dos hijos presentan tonalidades oscuras. Por el contrario, los personajes femeninos se mantienen en el escenario sin parlamento alguno y con el rostro descubierto. Puesto que las máscaras de los varones mantienen la boca cerrada, la emisión del texto requiere que las mismas sean levantadas cada vez que alguno de los personajes recita un parlamento. Ello obedece también, dado el calor imperante, a la continua necesidad de ventilación que tienen los representantes. Sobre este aspecto don Julio Valle Castillo, historiador, poeta y antiguo Ministro de Cultura nos declaró en conversación personal que esto se sigue haciendo de la misma forma en el teatro tradicional mexicano. Valle Castillo también nos indicó que los tres personajes

femeninos que se incorporan a la obra cuando la misma está finalizando fueron representados en su “tiempo” por hombres enmascarados travestidos para la ocasión. Posteriormente los varones fueron sustituidos por actrices por lo que, dada su evidente notoriedad, pudieron presentarse en escena con sus rostros al descubierto. El señor Castillo nos comentaba cómo le impresionó ver todavía en México que los papeles femeninos continuaban siendo interpretados por varones. Lamentablemente no disponemos de ningún tipo de documento que pueda acreditar semejante afirmación.

3.8 La puesta en escena: *El Güegüense* y la Iglesia.

En Latinoamérica es frecuente que, con motivo de las fiestas religiosas, grupos de músicos, actores y bailarines presenten, en los atrios de las iglesias o sobre algún tablado construido expresamente para ello, composiciones escénicas dedicadas al santo patrón del lugar. Estas representaciones forman parte de la alegre diversión que conlleva toda festividad y, también, de una tradición ancestral consistente en retribuir al santo los favores recibidos. Sobre tan particular propósito J. M. Moreno Carballo introduce su trabajo sobre los “Santiaguitos” con las siguientes palabras:

“Se destaca que la danza es un “pago”, rodeado de ofrenda y sacrificio, que se ofrece a los santos para que éstos manden sus bendiciones a la comunidad. El ofrecimiento de un baile, más allá de ser un mero elemento folclorizado, se encuentra rodeado de un entramado religioso y ritual”. (Moreno, 2013: 32).

En un folleto sobre Comercio, periódico y folclor, publicado en Diriamba por J. Serrano Mena en el año 1979 y recogido por J. E. Arellano, el autor informa que las gentes de las comarcas vecinas se aproximaban a la ciudad durante las fechas próximas al 20 de enero. Conociendo la afluencia de público durante la semana de fiestas los naturales del lugar construían enramadas que les sirvieran de alojamiento y, de igual forma, preparaban grandes cantidades de comida y bebida (Arellano, 1991: 17). Paulatinamente y modificando muchos de sus presupuestos, las danzas que habían

pertenecido a los cultos abolidos se iban incrustando en las festividades patronales que proliferaban a lo largo de todo el territorio cristianizado (cap. II, punto 4). En su trabajo sobre la distribución danzaria tradicional guatemalteca, C. R. García Escobar (1996), señala que, a pesar de que poco a poco, las esencias mítico-rituales del pasado fuesen cediendo espacio a nuevas interpretaciones, dicha transformación no se lograría del todo, pues sus reminiscencias aún son reconocibles en los rituales danzados guatemaltecos actuales.

Por lo tanto sería erróneo hablar de reemplazo o sustitución de la herencia mesoamericana por parte de la española. En efecto, estamos viendo que América Latina mantiene la costumbre de bailar en honor al santo patrono tutelar del lugar como, en su momento, imperaba la costumbre de bailar frente a la divinidad. Sabemos que esta costumbre festiva fue el resultado de lo que en religión se ha llamado “rito de sustitución” y que el fenómeno americano no es otra cosa que el resultado de un evidente sincretismo inducido por el clero español, porque los frailes evangelizadores colaboraron decididamente en este proceso. Ritos de sustitución fueron los que realizaron los griegos y romanos cuando, para invocar a sus dioses cambiaron en sus altares la víctima sacrificial humana por una víctima animal (Burkert, 2011). Rito, igualmente de sustitución, fue el que se realizó en la Santa Misa trocando, por virtud de la Eucaristía, la sangre en vino y la carne en pan, eliminando con ello el sacrificio de un ser vivo. Despojados de sus dioses, el ritual, danzado en el atrio de la iglesia o en la plaza adyacente, fue, como hemos visto, festivo; los danzarines lo celebraban bailando y nada más. O, al menos, eso creyeron los religiosos. Poco a poco, surgió otra posibilidad; el bailarín podía, además de celebrar las bienaventuranzas del santo pagar una promesa hecha a éste en un momento determinado a cambio de los favores recibidos. Así hacían y así siguen haciéndolo los promesantes nicaragüenses.

El etnofolclorista citado con anterioridad –García Escobar- nos escribió desde Guatemala ampliando nuestra información. Reproducimos el correo por su significación:

“Pues en relación a pagos de promesas o “mandas” como se dice por aquí, lo que sé es que sí existen y se llaman así, “mandas”, en las que una persona se compromete a hacer algo así como una penitencia a cambio de un favor. Si el favor es concedido, cumple su promesa visitando a la imagen del culto ante la cual prometió su “manda”. Las “mandas” no sólo son de agradecimiento, también pueden ser de petición... En cuanto a los bailarines populares, cada quien hace su “manda” y baila las veces que la tradición le ordena, que pueden ser seis o siete años de oficio tradicional. Esto ocurre por todo el país, o por lo menos donde se práctica el culto tradicional” (García Escobar en carta personal).

La ciudad de Diriamba posee cuatro piezas parateatrales y de teatro popular: *San Martín*, *San Ramón*, *El Gigante* (recogida y editada por Pérez Estrada en el año 1948) y *El Güegüense*, además de la danza de *El Toro Huaco*. La institución comunitaria de Diriamba, llamada Cabildo Real Indígena de Nuestra Santa Madre Iglesia, desde finales del siglo XVIII promueve las festividades del patrono de la ciudad: San Sebastián. Esta institución, fue forjada por la misma Iglesia cuando, según la tradición, la imagen de San Sebastián apareció en las costas del Pacífico, cerca de la zanja de ámbar. Es esta institución la que promueve y organiza las exhibiciones que los promesantes ofrecen como “manda” los días que duran las fiestas en honor a San Sebastián. Éstas no se concentran en una sola jornada, sino que abarcan diez: del 17 al 27 de Enero. Pero, de hecho, se inician el día 19 con el “tope” o encuentro de tres imágenes: Los patronos de Diriamba (San Sebastián), de San Marcos (el propio San Marcos) y Jinotepe (Santiago) salen de sus respectivas iglesias y, llevados en andas, se encontrarán en las afueras de Diriamba. San Sebastián, como anfitrión de las fiestas acogerá en su Iglesia-Basílica a las otras dos imágenes. Al finalizar las festividades, cada Santo regresará a su parroquia.

Los ensayos de las danzas y las obras teatrales que se le ofrecerán a San Sebastián se practican, los domingos, en el atrio de la basílica. La manutención de bailarines y actores corre a cargo del mayordomo de cada grupo. Cuando las inclemencias del

tiempo así lo requieren, se puede ensayar en Casa de la Cultura que la Alcaldía tiene abierta en la ciudad. Anteriormente, cuando las inclemencias del tiempo se imponían, se ensayaba en casa del alcalde. Los bailes y sones musicales son transmitidos de generación en generación. Terminan estos ensayos o preparativos el día 18 de enero con lo que llaman “la reseña”, acto que consiste en visitar durante toda la noche, hasta el amanecer, a todos los bailarines de los distintos grupos que rendirán honores al Santo. Esta vela en constante movimiento, dicen que es para “estar listos” y acompañar a San Sebastián al encuentro o “tope” con San Marcos y Santiago. Este encuentro se producirá en la pedanía de Dolores, situada en la carretera de Jinotepe a pocos kilómetros de Diriamba. Desde aquí, entre el fervor de la multitud, los tres santos se encaminarán hacia esta última ciudad.

Al santo patrono se le puede pagar la penitencia bailando (para él y para el público que desborda calles y plaza) *Las inditas*, *El baile del Gigante*, *El baile de David y Goliat*, el majestuoso e impresionante *Toro Huaco* y los sones de *El Güegüense*. O también, como es frecuente, recorriendo largas distancias caminando arrodillados. Hemos podido contemplar –poseemos material gráfico que lo confirma– cómo los promesantes de los pueblos vecinos cumplen sus compromisos con el santo recorriendo, arrodillados, distancias considerables. Con ocasión de las fiestas, tal como señalaba la reseña de J. Serrano Mena recogida por J. E. Arellano, los vecinos, en este caso el Mayordomo y la Patrona, corren con los importantes gastos que tan multitudinarias fiestas ocasionan. Esto significa que, desde el octavo día –la llamada Octava–, a partir del inicio de las festividades y hasta que estas finalizan, se ofrece comida y bebida a todo el que se acerca al lugar. Pero, ¿quién es o qué significa ser Mayordomo de las fiestas de San Sebastián? ¿Cómo es elegido y por qué?

Los naturales nos explicaban que el Mayordomo es siempre un varón, que ha recibido el favor del santo y quiere pagar su promesa haciéndose cargo del gasto que suponen los primeros cuatro días de fiesta. Es decir del 17 al 20 de enero. Los días 24, 25, 26 y 27 de enero, los gastos que ocasiona el cierre de las fiestas corresponden a la Patrona. Al día 27 lo llaman “la Octava”. Al igual que el Mayordomo, el cargo de

Patrona se solicita para pagar una promesa. La solicitud se hace al Cabildo y si se concede el cargo la banda que la designará como tal será impuesta por los Priostes y los Alféreces. La Patrona construye una gran “enramada” con troncos y varas de madera cubiertas con hojas de palma o platanero. En su interior se colocan mesas para dar de comer, de forma absolutamente gratuita, a todo el que llegue durante esos días. Se sirven las comidas típicas: indio viejo, nacatamal, buñuelos, etc., y se da de beber chicha de jengibre. El que esto escribe da fe de que cuantas veces llegó, le sirvieron comida y bebida sin exigir pago alguno, y de que las colas para dar de comer a las gentes reunían cerca de las dos mil personas; este número nos lo proporcionó el Mayordomo de las fiestas correspondientes al año 2006 y, a la vista de la multitud, le creímos.

El día 25 se realiza “el paseo de la Patrona”; este paseo consiste en hacer un recorrido por las principales calles de la ciudad, encabezado por la Patrona y seguido de todos los grupos de danza. Los grupos de danzas hacen el recorrido de las procesiones bailando cada cual sus propios sonos. Los más populares son *El Toro Huaco* y *El Güegüense*, si bien habría que reconocer que la mayor espectacularidad corresponde a la primera manifestación parateatral. Un dato curioso es que el texto dramático de *El Güegüense* sólo podrá ser escuchado si el mayordomo del grupo, que no hay que confundir con el Mayordomo de la fiesta, así lo considera oportuno. Cuando el mayordomo accede, el grupo se traslada a un lugar más apropiado y cada uno de los muchachos recita el papel que se le asignó. En cuanto a la danza del Toro Huaco, nos sorprendió saber que a la mujer se le permitió bailarla hace apenas cuatro años; hasta ese momento fue una danza exclusivamente masculina. Según E. Blandón (2003) los bailes tenían un propósito religioso que los vinculaba con el calendario solar, es decir con las fiestas agrarias relacionadas con los ciclos estacionales, ciclos que, a partir de la colonización se ajustaron al contexto de las fiestas patronales, a donde acudía la multitud para pagar promesas y también para comprar mercaderías. Como relata Simone Lanza el cumplimiento de esas promesas se somete a unas reglas que todos temen porque todos las conocen:

“Pude escuchar varios relatos referidos sobre las consecuencias del incumplimiento: algunos perdieron sus vacas, otros enfermaron, ya hasta hubo quien se quedara paralítico como resultado de la venganza del Santo, pues éste no tolera que alguien falte a su promesa o la cumpla a medias”. (Lanza, 2002: 43).

El fenómeno descrito se repetía exactamente igual en prácticamente todas las fiestas patronales. Pero en los últimos lustros los cambios sociales que vive la sociedad nicaragüense están introduciendo el contacto con otras realidades culturales, en buena medida debido a los medios de comunicación y a la enorme cantidad de emigrantes residentes en los Estados Unidos –los últimos censos arrojaban un saldo de uno por cada cinco–; los susodichos cambios han transformado las concepciones religiosas. La juventud que hoy día celebra los bailes lo hace por diversión o bien por pertenecer a algún grupo folclórico, pertenencia que, en la mayoría de las ocasiones, les depara una beca de estudios universitarios. Pero a la generalidad de ellos, y hemos conversado con docenas de estos estudiantes, el sentido de la promesa les parece que obedecía a una situación afortunadamente superada.

Carl Hermann Berendt refiere, así lo recoge Brinton, que *El Güegüense* se representaba en la ciudad de Masaya el 30 de Septiembre como promesa a San Jerónimo. No obstante, según este testimonio, para 1874 esta tradición ya estaba declinando debido a los muchos gastos que suponía su organización. Con anterioridad a esa fecha los actores-bailarines ensayaban a diario durante un periodo de siete u ocho meses. Como los actores debían aportar su propio vestuario el desembolso realizado era considerable, pero las dificultades económicas que todo ello suponía las superaba el deseo de agradar al santo. Es de suponer, así lo establece Brinton, que tanto el Mayordomo como la Patrona elegidos para esos años proveyeran los ensayos de alimentos y bebidas para todos los participantes, pero, dado lo excesivamente costoso que debía resultar, con el tiempo las mayordomías redujeron el tiempo de ensayos a un mínimo (Cuadra, 1968-1969: 45). Hoy en día y debido, fundamentalmente, a los susodichos factores económicos, la tendencia negativa señalada por Brinton continúa

vigente, porque a pesar de que el Mayordomo se encuentra auxiliado por los Alféreces y por una Patrona que, a su vez, es ayudada por las Tenientas, las cantidades económicas a desembolsar pueden llegar a ser desorbitantes:

“...tanto en casa de Mayordomo como en las ramadas de la Patrona, se sirve de comer y de beber a todo el que se presente. Es un caso único en Nicaragua y, quizá en toda América. Según registró el diario *La Prensa*, en el presente año se gastó un cuarto de millón de córdobas en el costo de los alimentos obsequiados” (Peña, 1994: 138).

Ajenos a los temas económicos el Prioste Mayor y su consejo se preocupan por vigilar y mantener el Santuario durante los días de celebración. Es muy posible que parte de la tradición relatada proceda de determinados ritos indígenas señalados por Oviedo. El cronista refiere que cuando los caciques debían proveer a los ejércitos para la guerra o cuando se debía “dispensar en algún extraordinario” estos jefes convocaban a su “monexico ó cabildo”, en palabras del propio Oviedo, y sorteaban quién asumiría el costo total de la operación. Lo acordado debía ser suministrado en tiempo correcto para, con posterioridad, “repartillo por todos los vecinos, é hacer que se cumpla de la manera que en el monexico fué ordenado, é assi se hace, sin faltar cosa alguna” (Oviedo, 1976: 32).

En su estudio sobre los topes de Jinotepe, S. Lanza afirma que durante las fiestas patronales de esta ciudad se pueden llegar a cocer en las ollas más de mil nacatamales, comida indígena hecha a base de algo de verdura, harina de maíz, grasa y carne de cerdo. También afirma la autora que, si bien la distribución de comida es una tradición que ha permanecido vigente en los Departamentos de Masaya, Granada y Carazo, es en este último donde la distribución de comida alcanza un “carácter majestuoso” (Lanza, 2002: 46). Si, debido al enorme esfuerzo económico que supone hacerse cargo de las fiestas patronales, un año no se presenta Mayordomo o Patrona, el Obispo de la Basílica Menor de San Sebastián de Diriamba nombra un Comité de Mayordomía. Este Comité, los años que se constituye, está formado por varias personas adineradas, a las

que se les pide que se asocien para asumir los gastos; de nuevo aquí adquiere vigencia la información obtenida de Oviedo que acabamos de citar. El Comité puede solicitar colaboración a entidades bancarias, grandes empresas, etc... La ayuda se puede pedir, incluso, desde el púlpito.

Pero, ¿por qué en honor a San Sebastián? Sabemos que la obra se representaba en muchos de los pueblos de la Meseta (los llamados Pueblos Blancos): Nindirí, Dirirá, Catarina, Masaya, Niquinohomo, Diriamba y también en Granada. Las circunstancias de su representación fueron las mismas en todos y cada uno de estos pueblos. Pero sólo el Cabildo Real Indígena de Nuestra Santa Madre Iglesia y los vecinos de Diriamba pudieron, o supieron, mantener tan onerosa tradición. Aunque hemos visto que el mismo *Güegüense* se representaba en honor a San Jerónimo en la ciudad de Masaya, por idénticos motivos y de forma muy similar, nosotros creemos que *El Güegüense* ha quedado ligado a San Sebastián porque sólo Diriamba, ciudad de la que es su Santo Patrono, ha sabido mantener la tradición. Por otro lado este santo tenía grandes vinculaciones con los sacrificios ritualistas precolombinos practicados en Centroamérica, pues, además del ritual de sacrificio consistente en extraer el corazón del inmolado aún palpitante por debajo las costillas flotantes, las víctimas ilustres podían ser inmoladas por lanzamiento de flechas, lanzamiento que no se interrumpía hasta que la sangre corría por el suelo (Lothrop, 2004: 83). Sobre esta particularidad Dávila Bolaños aporta un par de testimonios aún más concretos: En el primero de ellos, el Obispo de Landa, narra la muerte a “saetazos” de los esclavos. Con anterioridad las víctimas habían sido atadas a unos “maderos labrados” que se colocaban en las escaleras del templo. Allí, desnudo, el reo, que había sido previamente coronado y pintado de azul, recibía las innumerables saetas que sus verdugos le lanzaban “y de esa manera poníanle al punto los pechos como erizo de flechas”. (Dávila, 1978:1 y 2). El segundo de los testimonios aportado por Bolaños pertenece al religioso Diego de Durán:

“...armábanse los asaeteadores y flecheros y poníanse las ropas del dios Tlacahuepan y de Huitzilopochtli y de Titlacahuan (Tezcatlipoca) y del sol y de

Ixcozauhqui y de las cuatro auroras, y tomaban sus arcos y flechas y luego sacaban los presos en guerra y cautivos y aspábanlos en unos maderos altos que habían para aquel efecto, las manos extendidas y los pies abiertos, uno en un palo y otro en otro, atándolos a todos de aquella suerte muy fuertemente. Aquellos flecheros en hábito de estos dioses los flechaban a todos, el cual era sacrificio de esta diosa y se hacía a honra suya, como el sacrificio del fuego a la diosa pasada”. (Dávila, 1978: 2).

Al igual que sucedió con la cruz cristiana, cuya representación ya formaba parte del patrimonio religioso indígena, la figura de un varón atado, casi desnudo y sacrificado mediante el lanzamiento de flechas debió ser inmediatamente interpretada como parte de sus aspectos rituales más venerables, a pesar de que, según expone S. K. Lothrop, este tipo de prácticas “no fueron demasiado corrientes en Nicaragua” (Lothrop, 2004: 95).

En cuanto a la zona de representación, ¿por qué la utilización de un espacio tan vinculado y próximo a los espacios “ocupados” por la Iglesia? Hemos visto que *El Güegüense* cuestiona de manera contundente, pasiva e inteligente el abusivo sistema colonial español. Amparado por el medio en el que se presentaba – promesantes que realizaban sus penitencias en el marco de las fiestas patronales católicas-, su corrosivo mensaje parecía diluirse. El ámbito de las fiestas patronales apenas era vigilado por los altos poderes españoles. La Iglesia tampoco debió estar muy de acuerdo con la arbitrariedad y corrupción que se habían apoderado de las castas dominantes; la denuncia venía solapada y con grandísimo sentido del humor y, sobre todo, en el texto de la obra teatral en ningún momento se hace burla o referencia peyorativa hacia ninguno de sus fundamentos. Dios es nombrado un sinnúmero de veces y siempre bajo fórmulas que subrayan un gran respeto. Y la sumisión extrema a la que se había sometido a las masas populares que gozaban representando y viendo *El Güegüense* en aquel momento –hablamos del siglo XVIII, tal vez del XVII-, abortaba cualquier intento abierto de rebelión económica, política, social o cultural. La Iglesia sabía que,

mientras el pueblo riera las gracias de *El Güegüence*, el desarrollo de su potencial rebeldía estaba bajo control.

El 25 de noviembre del año 2005 el director general de la UNESCO declaraba *El Güegüence* Patrimonio Oral e Intangible de la Humanidad. Con ello llegaba un merecidísimo reconocimiento que garantizaba la continuidad de la tradición, potenciando el interés por las investigaciones que obra tan particular, exclusiva e importante requiere, pero la declaración levantó, al mismo tiempo, unas expectativas económicas absolutamente infundadas. En efecto, la proliferación de grupos surgió porque se ha rumoreado de forma insistente, no sabemos con qué fundamento, que la UNESCO tenía previstos unos desembolsos importantes que contribuirían a mantener la continuidad de la tradición. Incluso hemos oído rumores, también insistentes, de que estaba proyectada la creación de un gran museo sobre *El Güegüense*, con patrocinio extranjero. Nada de todo esto ha sido cierto, al menos así lo ha confirmado el tiempo. Sin embargo ha contribuido, y no poco, a que el vínculo que el baile tradicional siempre había mantenido con la religión y más concretamente con la Iglesia Católica se resienta. La última vez que estuvimos en la ciudad para presenciar las representaciones teatrales los fundamentos paralitúrgicos de la obra, que hasta el momento han constituido su más importante cualidad etnográfica y antropológica, parecían hallarse ausentes.

CAPÍTULO IV:
El Rabinal Achí, ritual precolombino asociado a la devoción católica

4.1 Rabinal, el municipio

El municipio de Rabinal, perteneciente al Departamento de la Baja Verapaz, se encuentra ubicado en el sector geográfico norte de la República de Guatemala, sobre una amplia depresión de la sierra de Chuacús, a 974 metros sobre el nivel del mar. Dicha cordillera es un importante sistema montañoso que atraviesa la totalidad departamental de este a oeste. El municipio, fundado en el año 1537 por fray Bartolomé de las Casas y por fray Pedro Angulo con el nombre de San Pablo, cuenta con una extensión de 504 kilómetros cuadrados, territorio por el que se dispersan 27 aldeas y 59 caseríos. La cabecera departamental y su municipio más poblado es la ciudad de Salama. Originalmente la región fue llamada Tucurután, aunque dicho nombre también puede encontrarse escrito como Tuzulutrán, Tezulutlán e incluso Tesulutlán. A pesar de que el Diccionario Geográfico de Guatemala declara que se desconoce el significado específico del término, dicho registro también precisa que algunos historiadores y lingüistas traducen esta palabra como "lugar" o "tierra de guerra", debido a la resistencia que los indígenas presentaron en esta región durante los tiempos de la conquista, favorecidos por la difícil accesibilidad que presentan sus aislados valles. Al parecer los primeros pobladores de la región pertenecían a las etnias Cakchiquel, Achí, Quiché y Pocomchí (Diccionario Geográfico de Guatemala. Vol. II).

En el siglo XVI, una vez apaciguada la región, los españoles la llamaron, en contraposición a la anterior designación, Verapaz, como resultado de la unificación de dos vocablos latinos, "verdadera" y "paz" (Diccionario Geográfico de Guatemala. Vol. II). En cuanto al nombre de Rabinal su significado es "el lugar de la hija del Señor" según el antropólogo Ruud Van Akkeren (2005: 40). El municipio cuenta con multitud de lugares sagrados (62), todos ellos coligados a la cultura Maya Achí, dispersos por las diferentes comunidades, siendo uno de los más importantes el Kaj Juyub (o *Kajyub*), monte en cuya cima se encuentran las ruinas de un antiquísimo lugar fortificado. Otros lugares que mantienen entre los rabinalenses la espiritualidad maya todavía vigente son Chwi Tinamit, Pakaqjaa, chwa Balam, saqtijel, Chwasimarron, Takalik abaj, Ukuk abaj, chwa mumus, Tezulutlan, Belej kachee, K'amba, Balam chee, Chiixim, Ajaaw Uxaaq, Chwa Chuun, Pa Pzaam, ximbajaa, Saqacho', chwi kuruus, Chi Kaak Milo, Kisintuu, Zutulic kim,

Quixchun, Xetaragon, Kaj Juyup y Chwi Tinamit (*Plan de desarrollo PDM Rabinal, Baja Verapaz*. Secretaría de Planificación y Programación de la Presidencia, 2010. Foro “Rabinal Achi”. Ministerio de Cultura y Deportes, S/F. Akkeren, 2005).

La población actual pertenece al grupo Achí y se estima que el 81% habla esta lengua maya. Los patronos católicos de la población son San Pablo Apóstol y la Virgen del Patrocinio. Honrando a su santo patrón, Rabinal celebra sus fiestas mayores del 20 al 25 de enero; si bien el pueblo fue elevado a rango de villa el 29 de octubre de 1825, el día 2 de agosto del año 1983 se le reconoció la categoría de ciudad, según Acuerdo Gubernativo del Ministerio de Gobernación y Justicia, como reconocimiento a su floreciente industria y comercio así como por haber alcanzado en aquellos años una población superior a los diez mil habitantes (Diccionario Geográfico de Guatemala. Vol. II).

La Baja Verapaz se comunica con el resto de los departamentos del país mediante dos vías: La primera es la carretera nacional (CN-5) que, partiendo de la capital de la República, Guatemala, atraviesa los municipios de San Pedro, San Juan Sacatepéquez, Granados y El Chol. La otra vía cubre unos 167 km aproximadamente; se trata de la carretera Jacobo Árbenz Guzmán. En ambos casos el viaje debe superar imponentes montañas que dificultan la comunicación entre los municipios.

4.2 Antecedentes históricos

La arqueología ha revelado que desde el año 1.600 a. C. el territorio que ocupa el actual Rabinal ya estaba habitado, sin embargo los datos existentes al respecto no dejan de ser bastante imprecisos. Según R. Girard algunas de las aldeas y caseríos todavía conservan los nombres de los sitios arqueológicos pertenecientes al periodo post-clásico, es decir entre el 900 y el 1.500 B. C. Tal sería el caso de Pichec, Chisaliyá, Chirrum, Xokok o Konkulito, a pesar de que siempre queda planteada la duda de si estos nombres obedecen en realidad a los sitios arqueológicos originales o, simplemente, se adoptaron debido a la proximidad con estos lugares. En cualquier caso para el citado autor el auténtico valor reside en que todos

ellos llevan más de 3.000 años habitados, en primer lugar por los más antiguos pobladores y recientemente por sus descendientes (Girard, 1966: 469-482. Tedlock, 2003: 127-156).

Las tierras altas de Guatemala conocen, entre los siglos X y XII movimientos migratorios de incursión realizados por pequeños grupos portadores de la cultura tolteca. Estos grupos estaban conformados por K'iches, Rabinaleb, Kaqchikeles y Tz'utujiles, que al establecerse en un espacio relativamente pequeño, entraron rápidamente en contacto. Al respecto, los textos mayas conservados (*Popol Vuh*, *Título de los Señores de Totonicapán*, el *Memorial de Sololá* o *Anales de los kaqchikeles*, etc.) aportan valiosa información que, si bien podría verse desvirtuada por el carácter mítico de los mismos, muchos de los datos responden, como veremos, a una veracidad difícilmente discutible. Estos grupos originales se irían dispersando hasta que los K'ichés ocuparon los altos de la cordillera, extendiéndose desde el oeste (Chichicastenango) hasta las proximidades del lago de Atitlán. Los Cakchikeles poblarían la zona sur de esta misma cordillera; los Tz'utujiles y los Rabinaleb poblaron, en el este, las cuencas de Cubulco, Joyabaj y Rabinal. Todos ellos acabaron integrándose en una confederación K'iché durante la expansión que supo imponer este grupo dominante. La colonización K'iché, basada en una política de conflictos y luchas, consolidaba su supremacía favoreciendo su asentamiento en diversos poblados. De este modo, a pesar de que los Rabinaleb se mantienen en el Kajyub, los primeros extienden su área de influencia hasta las regiones de Totonicapán, Quetzaltenango, Huehuetenango, Sacapulas, los Cuchumatanes y las costas del océano Pacífico. Pero importantes conflictos internos acabarán con el poderío de la confederación K'iche promoviendo una nueva fragmentación política del territorio, lo que será aprovechado por los otros grupos para recuperar la importancia militar perdida (Girard, 1966: 483-496. Griswold, 1956: 249-255. Tedlock, 2003: 127-156).

Es en esto conflictos -las disputas por la hegemonía entre K'ichés y Rabinaleb-, según Tedlock, donde reside el motivo que da origen al tema principal del *Rabinal Achi*. Las investigaciones señalan dicho texto como el documento que recoge la pugna de poder entre ambas etnias a raíz de la desmembración política y militar K'iche de Q'umarkaj.

Como testimonio histórico el *Rabinal Achi* viene a confirmar que las relaciones entre ambos pueblos (el K'iche' y el Achí) nunca resultó pacífica. Estamos viendo que el territorio de Rabinal y los Rabinaleb cuentan con un pasado que los aglutina como grupo étnico y que los diferencia de los K'iche's. Desde tiempos remotos los achíes rabinalenses jamás se identificaron culturalmente con los primeros, a pesar de la defensa que hacen algunos lingüistas mayenses tratando de eliminar las diferencias entre las lenguas kiché y achí – por ejemplo, M. Chacach afirma que *la comunidad lingüística Achi está incluida en la población K'iche'*, por lo que el Achi *es una variante del K'iche'* (Chacach, 1994: 243)-. Pero el desarrollo particular de ambas realidades ha sido uno de los más importantes elementos identificativos e integradores, por lo que la consolidación histórica del grupo Achí ha sido decisiva para el desarrollo de las luchas que, recientemente, desde los movimientos lingüistas se vienen librando.

Dichos movimientos se obstinaban en integrar la Baja Verapaz al mapa lingüístico que incluía El Quiché, Sololá y Quetzaltenango como departamentos hablantes del k'iché. El conflicto, finalmente, ha culminado con un proceso de reafirmación cultural mediante el cual los habitantes de los municipios de Rabinal, Cubulco y San Miguel de Chicaj, entre otros, han proclamado su diferenciación étnica. Así lo reconoció el Instituto de Lingüística de la Universidad Rafael Landívar en 1993 y así lo reconce el Ministerio de Educación (MINEDU). De esta forma el k'iché-achí mantiene su identidad diferenciada, además de posibilitar la sustitución del término Rabinaleb por el termino Achí (Foro “Rabinal Achí”. Ministerio de Cultua y Deportes, S/F). A dicha sustitución no ha sido ajeno el reconocimiento que la comunidad internacional viene dedicando en los últimos años al *Rabinal Achí*, si bien la problemática lingüística que venimos refiriendo sigue pendiente de una resolución definitiva.

En el capítulo II vimos que, una vez iniciada la Conquista, los españoles se vieron precisados a contar con cuerpos militares aborígenes auxiliares obtenidos entre las naciones que ya se encontraban sometidas a los imperios precolombinos o con los grupos que, por diversos motivos, estaban dispuestos a pactar con los recién llegados. Estos cuerpos actuaban como guías en las regiones desconocidas, siendo utilizados también como

cargadores –tamames- del material bélico y de los alimentos. Algunos de estos aborígenes actuaron también como traductores en el uso de las diferentes lenguas:

“La Conquista de Guatemala no fue la excepción, tuvo un ejército castellano, indios auxiliares y un jefe... (...) La primera vez que se menciona la existencia de los señoríos de Guatemala en un documento de la época, es en la Cuarta Carta de Relación de Hernán Cortés al Emperador Carlos V, fechada en Tenochtitlán el 13 de octubre de 1.524”. (Polo, 1974: 31).

En términos estrictamente históricos a partir de 1537 y hasta el año 1821 se procederá a la progresiva colonización española del Rabinal, pero si en otras regiones de la actual Guatemala dicho proceso fue violento, tanto en la Baja como en la Alta Verapaz la conquista se programaría de forma mucho más pacífica. A ello no serán ajenas las gestiones realizadas por los frailes dominicos en el territorio de Tezulutlán, especialmente las dirigidas por fray Bartolomé de las Casas. Hacia el año 1530 toda la región que actualmente es conocida como Guatemala se encontraba prácticamente controlada, pero Tezulutlán seguía resistiéndose a los españoles. Los documentos cumplimentados por el oidor de la Segunda Real Audiencia de México, don Alonso de Maldonado, constatan que fueron los indígenas los que, desplazándose hasta la ciudad de Guatemala, solicitaron que algunos frailes evangelizadores se instalaran en su tierra para predicar el Nuevo Evangelio. Así, por un documento del año 1570, redactado en Cobán, sabemos que los dominicos entraron por vez primera en Tezulutlán en el año 1544. A pesar de que dicho documento no registra los nombres de esos dominicos se ha llegado a la conclusión de que debió tratarse de fray Luis Cáncer y de fray Juan Torres, pues ambos conocían y dominaban las lenguas indígenas (Galmes, 1990).

Con anterioridad, en el año 1534 fray Bartolomé de las Casas se había trasladado, procedente de Nicaragua, hasta Santiago de los Caballeros, municipio de la República Dominicana y capital de la provincia Santiago. El fraile dominico tenía la intención de encontrar un escenario donde poner en marcha la propuesta que había explicitado en su *De Unico Vocationis Modo Omnium Gentium ad Vera Religionem*. A instancias de fray

Bartolomé, el Oidor de la Segunda Real Audiencia de México -Alonso de Maldonado- aceptó que los misioneros de la Orden de Santo Domingo se encargaran de la pacificación del territorio guatemalteco al tiempo que procedían a la evangelización de sus habitantes. El Oidor aceptó la propuesta para evitar las duras críticas que Las Casas le había lanzado por su inhumano proceder con los indígenas y el 2 de mayo del año 1537 se firmaban los acuerdos establecidos al respecto, más conocidos como las Capitulaciones de Tezulutlán, donde se conviene la conquista no violenta de los territorios ubicados entre la Alta Verapaz y la Selva Lacandona. Con ello el padre Las Casas se comprometía a ganar para el vasallaje real a los indígenas de esta región y dado que los mismos aceptarían su nueva condición de modo voluntaria las Capitulaciones eliminaban cualquier imposición esclavista, incluidas las encomiendas. Los métodos incluían el respeto hacia la diferencia cultural y étnica, el aprendizaje de las lenguas indígenas, la tolerancia hacia determinadas costumbres, la inclusión de cantos, músicas y danzas aborígenes en las celebraciones religiosas católicas, la prioridad evangelizadora de los caciques, la creación de escuelas y la introducción de mejoras en los cultivos, viviendas y hábitos de vida. (Polo, 1988. Galmes, 1990. Proskouriakoff, 1999).

Los años de esfuerzo realizados por los religiosos dieron sus frutos cuando los indígenas, de forma gradual, aceptaron trasladarse a terrenos más fértiles y accesibles; gracias a las prerrogativas contempladas en estas Capitulaciones los indígenas de las etnias mopon, tzeltal y chole pudieron ser reubicados de forma paulatina en localidades de nueva fundación, diseñadas al modo español, también conocidas como “pueblos de paz”. Entre estos lugares Las Casas y fray Pedro de Angulo fundarían el pueblo de Rabinal, situando en Cobán, la cabecera de la doctrina. El nombre de Vera Paz, sustitución genérica de los nombres vernáculos referida a todo el territorio, será oficialmente reconocido treinta y siete años más tarde, es decir, en el año 1574. Durante el proceso de pacificación las favorables circunstancias que provoca la influencia dominica permiten que las costumbres de los indígenas se mantengan y manifiesten con mucha mayor distensión que en otros lugares, donde la represión impuesta por los colonizadores intentaba borrar cualquier manifestación cultural aborígen. L. Galmes narra cómo, durante una visita realizada por Las Casas a “Tierra de Guerra”, cuatro caciques “honraron mucho a Las Casas y se humillaron ante él”.

No obstante, el autor señala que si semejante hecho puede reflejar un hondo significado, no faltaron quienes lo “rebajaron tanto, que casi lo redujeron a una cosa grotesca. Todo depende de la situación en que uno se coloque y de los intereses que le muevan” (Galmes, 1990: 275).

No debe extrañarnos, por tanto, que el éxito de los religiosos dominicos fuera breve y relativo. La presión que ejercen los colonos españoles sobre Alonso de Maldonado a partir del año 1539 empuja a este a distribuir a los indígenas bajo la autoridad de los encomenderos. La respuesta del padre Las Casas no se hizo esperar, pues ese mismo año el fraile dominico viaja indignado a la península Ibérica para denunciar los hechos de forma personal ante su Alteza Imperial Carlos I. A instancias de las protestas presentadas por de las Casas, la Real Cédula del 9 de enero del año 1540 ratifica nuevamente las Capitulaciones de Tezulutlán, concediendo a la orden de Santo Domingo la protección del territorio de Verapaz. Y el 17 de octubre del mismo año, el presidente del Consejo de Indias, el cardenal García de Loaysa, ordena a la Audiencia y Cancillería de México el cumplimiento de las disposiciones reales. (Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo Americana, 1921. Tomo XXXII: 496. Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo Americana, 1921. Tomo XI: 539-545).

En el año 1545 el obispo de Guatemala, Francisco Marroquín, realiza una visita a Tuzulutlán y se entrevista con el padre de las Casas. Si bien los dos religiosos valoran los avances evangelistas y pacificadores realizados en la zona las desavenencias entre ambos no tardan en estallar. Al parecer, había en Marroquín un “mal disimulado empeño de minimizar la obra de Las Casas”, debido a su desacuerdo con las políticas utilizadas por el dominico (Galmes, 1990: 276). Si bien la presencia de los frailes dominicos en el pueblo se limitó a intervalos muy breves de tiempo (Galmes, 1990), a decir de toda la población rabinalense el recurrente respeto que los dominicos han mostrado siempre hacia la parroquia de Rabinal continúa vigente hoy en día, al fomentar junto a la feligresía, las tradiciones y costumbres que, durante la celebración de las fiestas anuales, mantienen las dieciséis cofradías.

4.3 Las fuentes literarias mayas: Mitos e historia

Se pueden distinguir dos tipos de literatura maya prehispánica, la que se ha conservado en los códices y la que quedó grabada en las estelas monumentales. La primera de ellas es, sin duda, la más conocida y difundida. Habría que precisar, sin embargo, que la mayoría de los textos que se consideran prehispánicos proceden en realidad de la época posterior a la conquista, lo que posibilitó que los antiguos relatos pudieran ser trasladados al papel en caracteres latinos. Ello explica la constatable influencia que la religión católica ejerce incluso en aquellos textos cuyos orígenes se remontan a protoversiones precolombinas. Vimos con anterioridad las descripciones que el padre Las Casas y Gomara habían hecho de los libros indígenas. Igualmente vimos que estos pergaminos, conservados por los sacerdotes indígenas como un verdadero tesoro, habían sido incinerados en las plazas públicas. Al respecto, M. de la Garza declara:

“Los frailes españoles, en su afán dogmático de *desterrar la idolatría* y sabiendo tal vez que *los códices eran para los mayas algo más que el medio de conservar sus conocimientos y sus tradiciones; eran el símbolo de todo lo sagrado y digno de respeto, la clave para comprender el espacio y el tiempo y para situarse en ellos, la norma de vida y el principio de identidad de su ser comunitario*, destruyeron todos los libros que pudieron encontrar, y los sacerdotes mayas fueron perseguidos, torturados y muertos”. (Garza, 1992: X).

Pero la destrucción física de los elementos que salvaguardaban aquellas identidades culturales no pudo aniquilar su espíritu. Algunos indígenas, aprovechando la mayor sencillez que conllevaba el uso del alfabeto latino, utilizaron éste para redactar nuevos libros donde fijaban, en su propia lengua, parte de los antiguos hechos consignados en las bibliotecas incineradas. Tras la conquista los señores de las diferentes etnias mayas solicitaron al emperador el reconocimiento de sus derechos, con el fin de conservar sus tierras y privilegios. Aquí reside la razón por la que se redactan extensos manuscritos en los que los indígenas reafirman el derecho heredado de sus antepasados y la relación directa de éstos con los dioses; en el fondo estos textos revelan la preocupación de los diferentes

grupos mayas por mantener sus territorios frente a la posibilidad de que nuevos allegados, más próximos al poder de la corona española, acaben apropiándose de algo que no les pertenecía. Por lo tanto encontraremos dos tipos de manuscritos, los redactados con fines puramente legalistas (los cuales algunas veces fueron solicitados por las autoridades españolas) y los textos propiamente sagrados de cada comunidad. De esta forma los primeros reclaman privilegios y exigen derechos pues, en el fondo, son títulos de propiedad que están basados en la tradición, por lo que no debe extrañarnos que en ellos se especifiquen los límites y extensión del territorio pretendido (Polo, 1974). Por otro lado es notable la carga histórica y moral de los textos proféticos y religiosos, verdadero compendio del universo cosmogónico y cosmológico maya, lo que explica la insistente mención a sus divinidades así como la denuncia de las situaciones sociopolíticas que estaban introduciendo una distensión de las costumbres (Garza, 1992).

El conjunto total de estas narraciones es lo que se considera “Literatura maya”, a pesar de que la inmensa mayoría de los textos hayan sido alterados por la influencia que supuso la aculturación española o de que fueran escritos durante la época colonial. Lo verdaderamente importante es que sus contenidos responden a la más pura tradición maya prehispánica y que su redacción la realizaron hombres mayas utilizando sus propias lenguas mayenses. Así, en su tesis de licenciatura F. Polo Sifontes (1974) enumera las siguientes fuentes cakchiqueles: El *Memorial de Sololá*, la *Historia de los Xpantzay de Tecpan Guatemala*, las *Guerras comunes entre quichés y cakchiqueles*, el *Testamento de los Xpantzay* y el *Título de San Martín Xilotepeque*. Y a continuación incluye otro tipo de fuentes, de similar valor etnohistórico, no pertenecientes a la lengua cakchiquel: *El Popol Vuh*, el *Título de los Señores de Totonicapán*, la *Historia Quiché de don Juan Torres*, el *Título de los Coyoi*, el *Título de la Casa: Izquín-Nehaib*, *Señora del Territorio de Otzoyá*, el *Título Real de Don Francisco Izquín-Nehaib*, el *Título de los Indios de Santa Clara la Laguna*, el *Título de San Cristobal de Cahcoj*, el *Título de Sacapulas*, la *Memoria de la Conquista y Títulos de Mojones*, el *Título de San Bartolomé la Costilla*, el *Título de Ostuncalco y Chiquirichapa* y el *Título de San Pedro Necta*. El citado autor propone que se incluya asimismo el Lienzo de Tlaxcala, por la importante aportación que supone como material gráfico sobre la Conquista. Dicho lienzo es un códice tlaxcalteca confeccionado en

la segunda mitad del siglo XVI, a petición del cabildo de la ciudad de Tlaxcala. A pesar de que de dicho códice se sacaron tres copias ninguna de las tres se ha conservado, por lo que hoy en día podemos conocerlo únicamente a través de la reproducción que en el año 1773 realizó Manuel de Yáñez, “basándose en el original que por esas fechas todavía conservaba el cabildo de Tlaxcala” (F. Polo, 1974: 4). A esta lista M. de la Garza, León Portilla y A. Recinos añaden los *Libros de Chilam Balam*, escritos en yucateco:

“Estos libros reciben su nombre del sacerdote taumaturgo llamado Chilám Balám, que vivió un poco antes de la llegada de los españoles y que se hizo famoso por predecir el advenimiento de hombres distintos y de una nueva religión”. (Garza, 1992: XIII).

En lengua chontal se han conservado los *Papeles de Paxbolon-Maldonado*. El *Título de Ajpop Huitzilzil* o *Noticias de la conquista y batalla que Don Pedro de Alvarado ganó en el pinar de Quetzaltenango*, el *Título Tamub* y el *Título de los Señores de Sacapulas* están redactados en lengua quiché. El *Título Chajoma*, no incluido en la lista de F. Polo, está escrito en lengua cakchiquel y el *Título del barrio de Santa Ana* en lengua pokonchi. Finalmente, la citada autora –M. de la Garza– incluye dos textos más, escritos en español, por proceder de la tradición indígena, lo que hace muy probable que hayan sido trasladados desde unos originales desaparecidos escritos en lengua quiché y tzutuhil: El *Papel del origen de los señores* o *Título Zapotitlán* y la *Relación de los caciques y principales del pueblo de Atitlán* o *Relación Tzutuhil*.

En el apartado dedicado a la lírica maya J. Cid y D. Martí (1964: 73 y 74) indican que se conserva un poema, la *Canción de la danza del arquero flechador*; el poema aludido, escrito en lengua maya, describe de forma erótica un sacrificio humano; la víctima, atada a una columna y pintada de azul, es inmolada por el valiente arquero al que va dirigido el canto. Dado que los investigadores aludidos no especifican nada más sobre el poema podemos suponer que el mismo está extraído de los *Cantares de Dzitbalché*, pues a esta colección pertenece el poema del arquero. Los poemas, algunos de los cuales están incompletos, fueron descubiertos en el año 1942 en la villa del mismo nombre, situada el

estado de Campeche, México, y publicados en 1965 por Barrera Vázquez. Sin embargo ninguno de los poemas que componen la colección aludida presenta el argumento tal como se describe en la mencionada cita. Los *Cantares* son el resultado de la expresión más profunda plasmada por los mayas pertenecientes a la antigua jurisdicción de Ah Canul, en la región yucateca de Puuc. El poemario consta de 15 cantos y una portada y el propio texto parece indicar que el libro fue compuesto en el año 1440, por lo que “constituyen el único ejemplo conocido hasta hoy de un códice de este tipo de literatura en todo el área maya” (A. Barrera Vázquez en Garza, 1992: 350). Por nuestra parte y por motivos que no requieren de explicación alguna, únicamente prestaremos atención a tres de estos textos, al *Popol Vuh*, al *Memorial de Sololá*, también conocido como los *Anales de los kaqchikeles* y al *Título de los Señores de Totonicapán*.

El *Popol Vuh* -de “Popol”, “comunidad” o “consejo” y “Vuh”, “libro”-, también llamado el *Libro del Consejo de los Indios Quichés*, es, sin duda alguna, el libro más importante de toda la antigüedad americana. El texto fue transmitido por tradición oral hasta que en el siglo XVI se transcribe a la lengua quiché utilizando los caracteres latinos. Se ha teorizado si esta primera transcripción pudo ser redactada por esas fechas, igualmente se ha discutido si la totalidad del texto corresponde a uno o varios autores, no faltando quien adjudique la autoría a un indígena llamado Diego Reinoso, hipótesis esta última, por lo demás, tremendamente frágil. No obstante, el texto conservado en el manuscrito de Chichicastenango revelaba algunos datos muy precisos, como los nombres de los reyes que gobernaron el territorio y los nombres de los nietos de estos, “últimos señores quichés que vivieron hasta después de la mitad del siglo XVI”, quienes, hallados “tan pobres y miserables como el más pobre indio del pueblo” fueron quemados frente a Umatlán por el adelantado y conquistador, Pedro de Alvarado (González, 2004: VIII).

J. Cid y D. Martí aportan un dato sumamente importante, dato que no hemos encontrado en ninguna otra introducción o estudio preliminar sobre el texto:

“Se cree que se conservaba el manuscrito en la ciudad de *Umatlán* en el templo dedicado al dios *Tohil* y que al incendiar la ciudad Pedro de Alvarado, el 13 de abril

de 1524, varias copias fueron preservadas por las principales familias quichés, que se dirigieron a Totonicapán y a Chichicastenango. En la iglesia parroquial de este último pueblo lo encontró el padre Jiménez y lo tradujo”. (Cid y Martí, 1964: 77).

Sin embargo los autores citados tampoco especifican esta vez de dónde procede tan importante información. Sea como fuere, aquel primer manuscrito original quiché fue posteriormente traducido al español por el padre Francisco Jiménez –o Ximénez-, párroco de la Orden de Santo Domingo, asignado a la iglesia de Santo Tomás de Chuilá, actual Chichicastenango. Parece ser que la bondad que este cura párroco mostró hacia los habitantes de la población motivó que estos le enseñaran un libro que se había escrito recién terminada la conquista; para su redacción el autor había utilizado su lengua nativa, el quiché, ayudándose del alfabeto latino. El padre Jiménez copió a doble columna el texto que sus feligreses le habían entregado, situando en una de ellas la versión en lengua original y en la otra la traducción española; puesto que el sacerdote nunca reveló cual fue la fuente de su traducción, insinuando simplemente que se había hecho valer de un libro antiguo, el manuscrito de Jiménez es el texto más antiguo conocido hasta el momento. Este texto se guarda actualmente en la Biblioteca Newberry de Chicago; su título, tal y como lo compuso su descubridor y primer traductor es el siguiente, “*Empiezan las historias del origen de los Indios de esta provincia de Guatemala, traducido de la lengua quiché en la castellana para más comodidad de los Ministros del Sto. Evangelio, por el P. R. F., Francisco Jiménez, Cura doctrinero por el Real Patrono del Pueblo de Sto. Tomás Chuilá*”. (González, 2004: VII).

El propio manuscrito indica que el relato se refiere a la creación del mundo y de la raza aborigen, pero dado que el primer original se encontraba desaparecido los hechos se inscribían “ya dentro de la ley de Dios, en el Cristianismo” (A. Recinos en Garza, 1992: 5). De esta forma, en el capítulo I del preámbulo, se dice que “existía el libro original, escrito antiguamente, pero su vista está oculta al investigador y al pensador” (A. Recinos en Garza, 1992: 12), lo que A. Villacorta traduce como: “Es el primitivo libro antiguamente pintado y solamente oculta su faz a la vista del pensador” (Reinoso, 1962: 17). Recinos, el primero de los autores recientemente citados, considera que el mismo padre Jiménez se dio cuenta de

que la primera traducción no era clara, lo que dificultaba y oscurecía el sentido del texto, por lo que posteriormente la revisó realizando una segunda traducción menos literal y más fluida, versión que incluyó, en el año 1722, en el primer tomo de su extensa *Historia de la Provincia de San Vicente de Chiapa y Guatemala*.

Insatisfecho con las interpretaciones que se han hecho del primer texto, A. Villacorta, utilizando las palabras del doctor Imbelloni, reclamaba una nueva revisión, más adecuada al contexto cultural en el que fue concebida la narración, tratando de evitar, por tanto, lo que se le ha ido añadiendo “por exceso” o “por defecto” (A. Villacorta en Reinoso, 1962: 9). Por esto mismo L. Aguilar se pregunta si los intereses catequistas del padre Jiménez no tergiversarían los datos que el mito aportaba subordinando la historia a unos preceptos dogmáticos introducidos por el párroco. Y si así fue, ¿existe alguna posibilidad de recuperar el texto original íntegramente? La citada autora también se pregunta si el hecho de que el texto conozca multitud de versiones modernas aporta algún beneficio al mismo (Aguilar, 1997). En 1857 el austriaco Karl Scherzer realizó una traducción de la obra y en 1861 el abad Charles Étienne Brasseur de Bourbourg la tradujo al francés; fue el abad, con esta publicación, quien le dio el nombre con el que es popularmente conocida, *Popol Vuh*.

Desechando, por impropio, cualquier tipo de comparación con el texto anterior, el *Memorial de Sololá, Anales de los kaqchiqueles* es la obra cumbre de la literatura cakchiquel. El manuscrito del mismo fue hallado por el historiador y polígrafo Juan Gavarrete, en los fondos conservados en el Convento de San Francisco, ubicado en la ciudad de Guatemala. El manuscrito procede, posiblemente, de una transcripción del libro original que, según A. Recinos, debió hacerse “a mediados del siglo XVII por un pendolista indígena versado en el idioma antiguo, que aprendió a escribirlo por medio del alfabeto hispano y de los signos fonéticos especiales inventados por el Padre Fray Francisco de la Parra” (Recinos, 2007: 1). Al igual que ocurrió en Nicaragua con los Nahuas, el pueblo cakchiquel se vio sometido en Guatemala a la relevancia que adquiriría en la región el pueblo quiché. Y se podría añadir que, hasta que los estudios realizados por Adrián Recinos a partir del año 1950 demostraron lo contrario, siempre se había sostenido que los Cakchiqueles estuvieron conjurados contra el resto de los señoríos guatemaltecos. Dicho

criterio empezó a cambiar cuando se comprendió que la nación cakchiquel no podía mantener ningún tipo de lealtad con los Quichés, pues entre ambos pueblos eran más importantes los antagonismos que los aspectos culturales compartidos. Por otro lado los Cakchiqueles, solos, sostuvieron dos insurrecciones en contra de los españoles, por lo que sus principales murieron ahorcados. El propio *Memorial* relata las muertes, en el año 1541, de los Señores Chuuy Tziquinu, Chicbal y Nimabah Quehchun a manos de Pedro de Alvarado. Una vez sometidos, la étnia cakchiquel, fue convenientemente agrupada en pueblos “adjudicados a las órdenes religiosas de San Francisco y Santo Domingo” (Polo, 1974: 65).

En la presentación a la edición de Adrián Recinos sobre el *Memorial de Sololá*, F. Polo Sifontes revela haber descubierto un nuevo e interesante *Título* cakchiquel del siglo XVI, el denominado *Título de Alotenango*. El historiador resalta el valor de dicho Título al corroborar algunos hechos mencionados en el *Memorial*, pues, gracias al testimonio de diez ancianos testigos de la Conquista se ha podido confirmar “que sí hubo la prolongada revuelta de seis años de duración que menciona el Memorial; y en fin comprueba ciertos hechos de los cuales sólo se tenía sospecha”. (Recinos, 2007: XIII).

Se conocen dos versiones del *Título de los Señores de Totonicapán*. La primera de ellas es la traducción que hiciera, en el año 1834, el padre Dionisio José Chonay, sacerdote de Sacapulas, del original escrito en la lengua quiché de Guatemala (según Recinos el original fue redactado en el año 1554). El sacerdote realizó la traducción al español a instancias de los vecinos de Totonicapán con el objetivo de reclamar su legítimo derecho sobre las tierras disputadas con otras municipalidades. Cuando el padre Chonay cumplió con el encargo se presentó al juez de la instancia el documento original y su traducción castellana por lo que se solicitó que la misma fuera revisada “*por dos inteligentes* que debían declarar acerca de la exactitud de la versión. El juez accedió a esta petición y mandó agregar la traducción al protocolo de instrumentos públicos del tribunal” (Recinos, 2007: 167). Por otro lado, el abad Brasseur de Bourbourg encontró, en el año 1860, cuando realizaba su segundo viaje a Guatemala, la traducción del padre Chonay copiándola posteriormente sobre dieciocho hojas. A su muerte la copia realizada por Bourbourg pasó a manos de Alphonse Pinart y,

posteriormente, al conde de Charencey que la tradujo al francés para editarla conjuntamente con la versión castellana del abad. La copia realizada por Brasseur, no siempre afortunada, fue donada a la Biblioteca Nacional de París por la viuda del conde de Charencey. Se desconoce el paradero del documento original en lengua quiché. La mayor parte del *Título*, que consta de ocho capítulos, es un relato sobre el origen de las tres naciones o parcialidades quichés, así como de su peregrinación por el actual territorio guatemalteco. También proporciona las medidas de las tierras conquistadas por el Rey Quikab, marcando los mojones a los pueblos de la costa del Pacífico. Dado que el documento está firmado por los reyes y altos dignatarios de la corte del Quiché lo más probable es que el mismo fuera redactado en Umatlán, antigua capital del reino.

4.4 El teatro maya

Los mayas conocieron, al igual que los aztecas, un teatro bastante elaborado. La mayor parte de las vasijas funerarias policromadas pertenecientes a la Época Clásica reproducen escenas de actores enmascarados y disfrazados con trajes zoomórficos o cósmicos, dependiendo del papel que tuvieran asignado para la ocasión, ejecutan ritos danzados en los que las pantomimas y los recitados revestían singular importancia. Estos actores profesionales eran conocidos como *balames* -o baldzames-. Según los atributos de la figura encarnada el vestuario reproducía vegetales, animales, seres humanos o seres semidivinos, todos ellos al servicio de las escenificaciones mitológicas que en ese momento preciso exigían las circunstancias. La música formaba parte inseparable del espectáculo, al que se le podían incorporar pequeños muñecos articulados con las manos, es decir, lo que hoy en día conocemos como marionetas “y también hacían gala de la ventriloquía, como puede deducirse por los estudios de Carlos Navarrete acerca de las efigies parlantes de Chinkultik y otros sitios del clásico maya” (Álvarez, 2002: 79). El Obispo Carrillo y Ancona realizó un amplio estudio sobre las manifestaciones escénicas en el mundo maya, mencionando el uso de dos atabales, uno grande que producía un sonido grave y triste y otro mucho más pequeño que golpeaban con las manos. Por dicho estudio sabemos que utilizaban las trompetas y las caracolas y también que las trompetas fabricadas con la concha de estos

moluscos, debido al penetrante sonido que producían, audible a grandes distancias, fueron muy utilizadas en el culto (Álvarez, 2002). A pesar de pertenecer a otra esfera cultural, un buen ejemplo de ello lo encontramos en el templo de los Caracoles Emplumados, en Teotihuacan; los murales del Conjunto de los Jaguares representan a estos felinos soplando trompetas de caracol emboquilladas y emplumadas durante una procesión de los sacerdotes jaguar. En el mismo complejo monumental otros murales muestran que las trompetas emiten sonidos por sí mismas, acompañando la aparición de las divinidades.

Los indígenas americanos creían que los sonidos producidos por el medio ambiente (agua, aves, viento, florestas...) o los que producen los instrumentos creados para este fin se encontraban estrechamente relacionados con los conceptos religiosos, por lo que estos pueblos hundían las raíces de los instrumentos musicales en sus concepciones mitológicas; así consta, por ejemplo, en el *Popol Vuh*. La fabricación de flautas con las formas de aves, serpientes o felinos respondía, en todo caso, al uso ritual de las mismas pues estos animales se consideraban manifestaciones de la divinidad. En la misma línea se consideraba que los instrumentos más sagrados actuaban como recipientes que acogían la voz de los dioses, por lo que a la hora de utilizarlos se los manejaba con un gran respeto. No era pues extraño que muchos de estos instrumentos presidieran los altares de los templos donde se les ofrecía culto junto a los dioses. Pero si hay un instrumento sagrado ese es sin duda el *tunkul*, tambor de considerables dimensiones elaborado con el tronco del zapote, árbol cuya fruta es de un delicado sabor dulce. Posteriormente dedicaremos al *tun* o *tunkul*, una atención especial, pues el nombre original en maya del *Rabinal Achí* es *Xajooj Tun*, es decir, *Danza del Tun* o, también, *Danza del tambor*:

“El *Tunkul*, *Tun* o *cutín*, consiste en un trozo de madera de hormigo (*Triplaris tormentosa* W.) con una hendidura en forma de H en la parte superior. Las dos lengüetas emiten sonidos diferentes cuando el indio las golpea con un bastón forrado de caucho. Este instrumento “del Señor” se revisa antes de usarlo. Obturan sus hendiduras con cera, lo limpian cuidadosamente con plumas de pavo y asperjen el hueco con aguardiente”. (Girard, 1966: 264).

Sobre este instrumento sería importante aclarar que el *tun* guatemalteco o salvadoreño es el teponaztli, teponaztle, teponaxtli o teponahuaztli mexicano (Navarrete, 2005), instrumento al que aludíamos con anterioridad al analizar los elementos participativos que intervienen en las escenificaciones nahuas. Al respecto F. Álvarez informa que el *tunkul* también se utilizaba para convocar al pueblo, tal y como hoy en día se sigue haciendo en Zinacantán, Chiapas, el día 20 de enero, durante las fiestas de San Sebastián. Según testimonio del autor este día dos personajes disfrazados de jaguar trepan a un árbol rodeados de varios personajes de indudable origen prehispánico. El mismo autor indica que el *Diccionario de Motul*, elaborado hacia el año 1577, registra nueve nombres de obras teatrales que pudieran referirse a representaciones, farsas y entremeses mayas cuya tendencia era marcadamente burlesca (Álvarez, 2002: 79). Pero sin duda, las representaciones escénicas de los rituales idolátricos -obscenas, según el punto de vista de los frailes evangelizadores- estuvieron revestidas de un carácter mucho más solemne, lo que provocó el escándalo y rechazo de estos religiosos que, poco a poco, fueron sustituyéndolas por otro tipo de teatro mucho más acordes con la ideología de sus credos. Basándose en los trabajos de Thompson, C. R. García reincide sobre los aspectos que siempre han vinculado ese tipo de representaciones con las ceremonias religiosas:

“El carácter esencialmente religioso de todas estas danzas nativas queda demostrado por el hecho de que lo primero que hacían quienes participaban en ellas era observar períodos de continencia y de ayuno. Otro hecho que confirma la idea es que después de la conquista por los españoles, las danzas indígenas están estrechamente relacionadas con los festivales de la iglesia” (Thompson en García, 1996: 6 y 7).

El autor del *Atlas danzario de Guatemala* ha observado que las representaciones tradicionales danzadas que todavía sobreviven en el interior del país funcionan bajo ciertos parámetros, por demás homogéneos, y que las mismas se encuentran relacionadas con los grupos étnicos y las áreas geográficas y ecológicas ocupadas por éstos, tanto como con su tradición histórica o sus sistemas organizativos. El autor sitúa, entre las danzas anteriores al año 1542 (d. C.), es decir, en la historia antigua mesoamericana, la *Danza del Venado*, de *La Culebra*, del *Palo Volador*, *El Rabinal Achí*, *La Paach* y todas aquellas extintas

mencionadas en el *Popol Vuh*. Entre los años 1524 y 1821 (d. C.), es decir, en la época hispánica colonialista, *El Rabinal Achí* y las *Danzas de la Conquista*, de *Toritos*, de *Venados*, el *Palo Volador*, *La Paach*, *La Culebra*, las *Danzas de Moros y Cristianos*, de *Negritos*, *Patzcá*, *La Sierpe*, los *Bailes de Gigantes* y *El Caballito* (García, 1996: 10).

Al analizar las fuentes literarias mayas vimos los *Cantares de Dzibalché*; según A. Barrera en dichos poemas se pueden identificar varios ejemplos de danza-teatro. Los textos mencionan las figuras e instrumentos a los que nos venimos refiriendo, pero desgraciadamente la música que los acompañaba no se ha conservado (A. Barrera en Garza, 1992). F. Álvarez (2002) subraya cómo Diego de Landa, a pesar de la intensidad con que detestaba ciertas manifestaciones aborígenes, manifiesta la profunda impresión que muchas de ellas le causaban, llegando a mencionar, en capítulo 40 de su relación, dedicado al Calendario maya, que dichos “bailes” pueden prolongarse hasta cinco días. Las descripciones de Landa, no siempre favorables, enfatizan el carácter majestuoso de estos actos y el importante papel que actores, músicos y acróbatas desempeñaban en ellos. No debemos olvidar, empero, que los europeos de la época estaban verdaderamente incapacitados para valorar las celebraciones escénicas que pudieron presenciar. Por un lado, si los conquistadores procedían de un estrato social elevado, es decir, culto, asociaban el teatro a los textos y descripciones que el mundo grecolatino les había legado y por otro, si procedían de un estrato social humilde, asociarían aquellas actividades a un tipo de representaciones que, habiendo sido expulsadas de los templos cristianos, se desarrollaban de forma popular en las plazas y calles de sus ciudades de procedencia. Por lo tanto no deja de ser natural que los ceremoniales aztecas, mayas e incas causaran, más que ninguna otra emoción, perplejidad e incomprensión y, tal como señala R. Acuña, si los conquistadores pudieron eliminar ciudades, templos, imágenes y códices era obvio que los juegos escénicos indígenas debían desaparecer igualmente:

“Los pocos que consiguieron sobrevivir a la persecución y censura de las autoridades civiles y religiosas europeas fue, o bien gracias al aislamiento relativo de los poblados, o bien, en todos los casos, porque acabaron subordinándose al ciclo ceremonial de la religión extranjera”. (Acuña, 1978: 12).

Aquellas antiguas farsas, transformadas en réplicas desvirtuadas de lo que antaño una vez fueron, quedaban despojadas de la creencia viva y operante que las había animado, con lo que su fuerza expresiva debía contentarse con el reconocimiento popular que le concedía su valor folclórico. El *Popol Vuh*, uno de los pocos textos que han podido sobrevivir a los avatares históricos, recoge un interesante repertorio de los *baldzamil* o cantares, temas dramáticos y antiguos juegos escénicos mayas; asimismo, el narrador del libro sagrado nos cuenta que los gemelos, disfrazados como harapientos mendigos, se ocupaban en bailar el *Puhuy* o baile de zancos. Por su parte, cuando J. A. Rossi analiza el desarrollo histórico del teatro señala la existencia, durante el periodo maya propiamente dicho, de un culto zoológico que favorece la existencia de danzas que imitan a determinados animales, como las *danzas del búho*, de la *comadreja* o la del *ciempiés* (Rossi, 2006). Al respecto R. Acuña se pregunta si habría actores cuyo oficio consistía en efectuar los bailes ceremoniales, pues “en la actualidad, hay grupos de bailarines nativos que van a prestar servicios a sueldo en otras comunidades. Los chajuleños del Quiché, Guatemala, van, por ejemplo a bailar el *Tz’unum* en Aguacatán” (Acuña, 1978: 27). No obstante la duda, el autor, discrepando de la opinión sostenida por otros investigadores –Rossi-, desecha la posibilidad de que en el mundo maya las “escuelas para las Artes Escénicas”, por utilizar una expresión contemporánea aunque absolutamente anacrónica, alcanzaran los niveles “gremiales” que los españoles observaron en el México azteca a principios del siglo XVI:

“Lo que las fuentes no dicen es si los mayas, como los mexicanos, tenían institucionalizados de alguna forma el baile y el canto. Los segundos, al parecer, tenían una casa llamada el *mixcoa calli*, “casa de la serpiente nube”, donde “se juntaban todos los cantores de México y Tlatilulco, aguardando a lo que les mandase el señor...” (Sahagún 1956, II: 313). Pero esto difícilmente se puede inferir de este pasaje de Landa (1959: 14)”. (Acuña, 1978: 16).

A continuación el autor reconoce que entre los mayas algunas personas se encargaban de preparar y organizar los bailes y juegos de escena en un edificio destinado para tal uso:

“La “casa de comunidad, donde se juntan a tratar de cosas de república y a enseñarse a baylar...” (Motul 779) se llamaba *po pol na*, y “el casero, dueño de la casa llamada *popol na,,,*”, se llamaba *Ah hol pop* (Motul 89). Aparte del anterior, existía otro, el *Ah cuch tzublal*, que era el que tenía “...cuidado de los danzantes y farsantes que se juntan en su casa y (se co)mponen”. (Acuña, 1978: 16).

Desgraciadamente la ensañada persecución de que fueron objeto los códices y pergaminos ha eliminado tal cantidad de información que, actualmente, nos vemos obligados a suponer algunas de las conclusiones a las que nos gustaría llegar; porque, como expresa, no sin cierto orgullo, el obispo Diego de Landa: “Los quemamos todos” (Von Hagen, 1976: 70). Eliminado tan importante soporte memorial los responsables religiosos aborígenes trataron de conservar sus tradiciones salvaguardando en el territorio de la palabra hablada parte de aquella memoria confiándola a la oralidad (Cortázar, 1964). No hay que olvidar que, a pesar de la tiranía que impone hoy en día la documentación impresa, la memoria y la palabra, persiguiendo el mismo objetivo, han mantenido durante milenios una asociación cuya eficacia ha permitido conservar y, sobre todo, transmitir los valores culturales más sagrados. Pero en el caso americano algunas de las manos que quemaron los memoriales indígenas inmortalizaron mediante el uso de la letra impresa lo que se pretendía eliminar en la hoguera. Como señala F. Álvarez, no deja de resultar paradójico que el propio Diego de Landa mandase quemar, en su *Auto de fe* de Maní, todos los códices que pudieron ser hallados y, sin embargo, dedicase su tiempo a describir los edificios que debieron albergar algunas de las representaciones mayas en Yucatán (Álvarez, 2002). Paradojas aparte, fectivamente, el edificio teatral, si bien con otra estructura diferente a la que nos tienen acostumbrados los teatros grecolatinos, se encontraba presente en el diseño de aquellas ciudades:

“Junto a los grandes templos se levantaron teatros, donde representaban verdaderas farsas y comedias, como dijeron los cronistas, tales como *El escabel del cielo*, *El vendedor de pavos*, *El vendedor de chiles*, *El que vende enredos*, *La guacamaya de la boca blanca* o *El cultivador de cacao*”. (Lucena, 1989: 52).

F. Álvarez menciona algunas de las celebraciones indígenas cuyos evidentes aspectos teatrales llamaron igualmente la atención del obispo franciscano, como la *Danza de los guerreros*, la del *Diablo* o la del *Fuego* (Álvarez, 2002). Garibay recoge un testimonio, basado en las crónicas de Indias, del periodista, político, geógrafo y docente venezolano Miguel Acosta Saignes. El también etnohistoriador reseñado por Garibay describe el ritual que ordenaba la extracción del corazón de los guerreros prisioneros como lo que en realidad era, un espectáculo escenificado de perturbadora sacralidad ceremonial. Reproducimos la cita, un tanto extensa, por las similitudes que vamos a encontrar con el sacrificio del Varón de Rabinal, al finalizar el texto dramático del *Rabinal Achí* y comenzar el ritual de sacrificio, inmolación, por lo demás, completamente desvirtuada en las representaciones que la Iglesia Católica acogió bajo su tutela:

Comenzaba con la llegada al atardecer de danzantes que representaban a los tigres y a las águilas precediendo al sacerdote sacrificador, Yohuallahuana, «el que bebe la noche», acompañados de una larga procesión en donde se representan con disfraces los variados númenes de Anáhuac. En medio del estruendo de la música, los tambores, los caracoles, las flautas, grupos de danzas recorrían la ciudad hasta llegar a la piedra ceremonial, en donde, luego de dar a beber un licor que hacía valiente al cautivo, se hacía el sacrificio simbólico de una codorniz, para dar comienzo a un simulacro de lucha entre el cautivo -atado de un tobillo, con escudo blando y un palo sin puntas de obsidiana- que muere en esa lucha desigual y es sacrificado”. (M. Acosta Saignes en Garibay, 1992: 334-337).

Es de suponer, lo habíamos expresado en otro lugar, que los rituales celebrados a espaldas de la Iglesia mantenían unas prerrogativas que fueron diluidas cuando pasaron por el tamiz del sincretismo religioso. Efectivamente, la evidente intransigencia mostrada por la mayor parte del personal religioso catequizador había impulsado que alguno de los textos dedicados a este tipo de ceremoniales fuesen ocultados y mantenidos en secreto; así ocurrió, afortunadamente, con el *Popol Vuh* y, como veremos con todo detalle, con el *Rabinal Achí*. Con lo cual y visto desde otro ángulo, también podemos afirmar que el pueblo pudo perpetuarlos como tradición popular porque tuvo la sabiduría de asociarlos a la

más importante de las entidades imperantes, la Iglesia. En todo caso, la tolerancia que, con posterioridad, se mostró al respecto fue debida a que estos juegos escénicos presentaban un evidente carácter lúdico y en absoluto cruento, por lo que fue relativamente fácil que se incorporaran a la fiesta como un motivo paralitúrgico más al servicio de la misma; empero, ello no resta mérito a la labor compiladora de todos aquellos frailes y sacerdotes que, con espíritu ilustrado y progresista, se dedicaron a transcribir y conservar cuanto material cultural caía en sus manos. Sobre este punto sería conveniente precisar que el posterior teatro colonial, aunque escrito en lenguas indígenas, pertenece a otra categoría y posee otra dimensión, pues tanto sus fines como el germen cultural que le daba impulso lo aleja totalmente de las expresiones ritualistas menos subordinadas; de la misma forma, consideramos adecuado denunciar el error al que inducen muchos autores al etiquetar como “folclore” las manifestaciones paralitúrgicas sincretizadas, por el solo hecho de que estas representaciones se presentan adscritas al marco de las fiestas patronales que la iglesia católica celebra en los municipios de su jurisdicción.

La cruzada teológica establecida por la Iglesia Católica en Hispanoamérica fue mucho más activa que las regulaciones establecidas por la Corona, lo que, al final, proveyó a la primera de más influencia y recursos. De hecho, los frailes llegaron hasta donde no lo hicieron los conquistadores. Como afirma G. Arciniegas, “las órdenes religiosas eran la escuela y la universidad, la beneficencia, el hospital, la banca” (Arciniegas, 1965: 184). Por lo tanto, no debería causar extrañeza que un solo personaje pueda aunar la historia mitológica y épica del pueblo maya al tiempo que se mimetiza con las ideologías religiosas importadas por la dominación española. Así, F. Álvarez considera que el paxyon, corriendo con su ejército sobre la paja incendiada del techo de una vieja casa, representa nada menos que al mismísimo Jesucristo, asociado, como anteriormente vimos, con el dios del sol, por lo que ese juego escénico recrearía el viaje del astro a través de los cielos mientras se enfrenta a los seres que, desde el inframundo, tratan de debilitarlo durante el invierno. Como los parateatrales carnavales celebrado en Chiapas, coincidentes con la renovación de los ciclos estacionales durante los cinco días del Ch’ay k’in, cuya traducción se corresponde con “el mes de los días borrados” según el calendario tradicional de 18 meses, de 20 días más uno de cinco, durante el *K’in tajimoltik* o Festival de juegos, ritual en el que

se involucra la totalidad del pueblo chiapaneco (Álvarez, 2002). Ya hace décadas H. Vázquez Santa Ana había anotado que las danzas dedicadas al apóstol Santiago, de Tcziutlan, eran una mezcla de las costumbres indígenas prehispánicas introducidas a raíz de la Conquista por los frailes evangelizadores, “modificando el gusto artístico del indio a través del tiempo por diversas circunstancias” (Vázquez, 1940: 359). La riqueza de este tipo de ejemplos llena volúmenes enteros especializados en estudios folclóricos y antropológicos dedicados al fenómeno del sincretismo religioso en Guatemala:

“En estos casos las contiendas que entre moros y cristianos en México habían servido de base para la adoración de la Cruz, en Guatemala se aplican para honrar a la Virgen, y así como algunas danzas precolombinas de carácter totémico se asimilaron al baile de San Jorge por aquello de su lucha con el dragón, de igual manera distintos bailes de animales se asocian al culto de la Virgen, y lo mismo sucede en otros países de América”. (Cid y Martí, 1973: 514).

Centrándonos nuevamente en el teatro esencialmente maya, F. Blom describe alguna de las ceremonias que ésta cultura realizaba con anterioridad a la llegada de los españoles, como las fiestas celebradas en honor a Kukulcán -la famosa serpiente emplumada-. Según Blom, los farsantes acudían a las casas de los señores principales y daban funciones en los patios de las mismas, al tiempo que recibían unos obsequios que con posterioridad depositaban en los templos; el autor también nos comunica que “algunos de estos cómicos caminaban sobre altos zancos” (F. Blom, S/F: 55). Y a nosotros la costumbre maya descrita por Blom nos recuerda la que actualmente mantienen los promesantes del *Güegüense* cuando, durante el trayecto de las procesiones, se introducen en el interior de las casas más adineradas (cuyo emplazamiento coincide con el del recorrido establecido) y recrean alguna de las escenas de la obra de forma casi “privada”, lo que los anfitriones agradecen ofreciendo a los actores refrigerios y regalos. Porque, al ser observadas con atención, se puede apreciar cómo las actuales representaciones religiosas y paralitúrgicas mesoamericanas mantienen reminiscencias de las antiguas farsas indígenas; el fenómeno se evidencia en el vestuario de los actores, “apropiados en lo posible a la índole del personaje representado, en parte mezcla de los trajes europeos e indígenas” (Schilling, 1985: 265) y,

también, en el aderezo de los escenarios. En cuanto a las enramadas actuales que las cofradías preparan para albergar la imagen del santo, se puede observar que las mismas son idénticas a las que se construían hace quinientos años para albergar a la divinidad. Así, sus cuatro postes de madera sostienen una techumbre vegetal de hojas de palma adornadas con otros elementos, como las abundantes flores multicolores o las más grandes hojas verdes que se pueden encontrar en el mundo vegetal americano, además de toda suerte de elementos ajenos al culto ordinario católico; por lo mismo, las descripciones de Cortés o del jesuita Francisco Javier Clavijero, que M. Sten recoge (1974), pudieran haber servido para describir la mayoría de las enramadas que los lugareños construyen hoy día en la Cofradía de cualquier pueblo mesoamericano con intención de ofrecer cobijo a su santo patrón

Es de todo punto lógico que, cuando los misioneros encargaban a los indígenas la preparación de los espectáculos que debían celebrarse en el marco de las fiestas religiosas católicas, éstos introdujeran notas típicamente aborígenes en las representaciones, mucho más cercanas a su idiosincrasia -habíamos tratado de ello con anterioridad, en el IV apartado del capítulo II-. Así, al desproporcionado realismo de los textos, no exento de los tintes anacrónicamente tropicales con que eran recreados los paisajes escenográficos, había que añadir infinitud de perífrasis y repeticiones y un abuso de frases grandilocuentes, cualidades todas ellas más acordes con las retóricas azteca y mallá y con sus tradiciones dramáticas (H. Corbató: 1949). Los autores de este tipo de teatro –de colonización y mestizaje- fueron, es lo más probable, los misioneros, tal y como indicábamos en el caso de *El Güegüense*, pues muchos de ellos poseían, además del dominio de las lenguas nativas, el suficiente conocimiento técnico que requiere toda escritura dramática; en su defecto, la tarea era asumida por alguno de los indios que, al amparo de la Iglesia, habían asimilado de forma conveniente, los imperativos católicos. M. Picón-Salas señala que los talleres de fray Pedro de Gante proporcionaron artesanos y maestros que aportaron sus conocimientos a todas las obras de ingeniería pública y privada realizadas durante el siglo XVI, al tiempo que de las aulas de Santa Cruz de Tlaltelolco salían alcaldes y gobernadores o traductores, escritores e intérpretes, todos ellos oriundos americanos. No es causal, por lo tanto, que con un famoso escritor, Fernando de Alba Ixtlilxóchitl, el idioma español comience a

enriquecerse gracias a las aportaciones lingüísticas americanas, a su vez llenas de los ecos que le prestaban la desconcertante escritura jeroglífica y los aleccionadores cantares mexicanos (Picón-Salas, 1958). Y J. Cid y D. Martí informan, en el segundo volúmen que ambos autores dedican al teatro indoamericano, que Robert Barlow halló en la Bancroft Library, de la Universidad de California, dos manuscritos de la época colonial conteniendo un repertorio teatral de Lope de Vega adaptado “*en lengua mexicana propia y natural*” por el Dr. Barte de Alba; según éstos autores, parece probable que el manuscrito aludido sea “copia del original de Alva Ixtlilxóchitl” (Cid y Martí, 1973: 15).

En el estudio de introducción a su trabajo sobre el teatro colonial J. Cid y D. Martí enumeran algunas otras de las obras que, en lengua náhuatl, se realizaban con ocasión de las fiestas del Corpus: *La tentación de Cristo*, *El sacrificio de Abraham*, *La predicación de San Francisco* y *La conquista de Jerusalem*, *Adoración de los Reyes* y las *Danzas de la Conquista*. Para las lenguas mayances los mismos autores citan los bailes de San Jorge, el *Baile de los Gigantes*, el *Baile de los negritos*, el *Auto o Misterio de la Adoración de los pastores*, el *Baile del Chico Mudo* y la *Historia de la conquista de Quesaltenango*. Y en lengua quechua la *Tragedia de Atau Wallpa*, *Uska Paukar*, *El hijo pródigo* y *El pobre más rico* (Cid y Martí, 1973).

Estamos viendo la sorprendente cantidad de manifestaciones parateatrales -carnavales, danzas y juegos escénicos- que las comunidades indígenas guatemaltecas mantienen en el marco de sus fiestas católicas; de hecho el país atesora, sin duda alguna, la mayor riqueza etnográfica del istmo centroamericano. Como hemos expresado y debido a tan notable patrimonio son numerosísimas las investigaciones que antropólogos, etnógrafos y folcloristas publican, pero no es nuestro objetivo enumerarlo y, mucho menos, tratar de describir ese patrimonio averiguando cuáles son sus particulares simbologías, sino el de situarlo en el contexto religioso que lo acoge dotándolo de significado parateatral y paralitúrgico.

4.5 Otros bailes del Tun

El argumento del *Rabinal* es muy similar al que, en el año 1624, relata Bartolomé Resinos de Cabrera, párroco beneficiado del municipio de San Antonio de Suchitepéquez, cuando describe un baile llamado en lengua quiché del *tun teleche*:

“Todo él era representación de un indio que, habido en guerra, sacrificaban y ofrecían los antiguos al demonio, como lo manifiestan y dicen el mismo indio, atado a un bramadero, y los que embisten para le quitar la vida, en cuatro figuras, que dicen eran de sus nahuales: un tigre, un león, un águila, y otro animal de que no se acuerda; y las demás ceremonias y alaridos del dicho baile, movidos de un horrísono y Trieste, que hacen unas trompetas largas y retorcidas, a manera de sacabuches, que causa temor oírlas”. (Acuña, 1975: 98 y 99).

Al igual que sucede con la antigua danza del *toncontin*, marcada al son del *tun*. Dicha danza contiene una notable similitud, tanto en el desarrollo como en la presentación de los personajes, con el *Xahoh tun* del pueblo de Rabinal, pues ambas vuelven a coincidir en sus aspectos más sobresalientes: La captura del santo, el juicio y defensa del mismo y, finalmente, la ejecución y martirio del prisionero. En dicha danza el sentido de autenticidad es tan intenso que los integrantes se sienten obligados a confesarse, es decir, a purificarse, antes de proceder a su ejecución. Las motivaciones del bailarín que va a representar al santo residen en la necesidad de encontrarse en estado de total pureza antes de enfrentarse a la muerte; por el contrario, los verdugos se confiesan con posterioridad por haber actuado en contra del mismo, lo que nos permite suponer los enormes conflictos internos que, hasta hace bien poco, generaban las representaciones de este tipo entre los actores, al tiempo que nos ayuda a comprender el nivel de responsabilidad que su participación demandaba. Debemos recordar, una vez más, que se trata de actores aficionados, no profesionales y, sobre todo, que estos actores son promesantes, es decir, personas vinculadas de forma absoluta con el compromiso o deuda contraída con su santo patrono:

“Este *pago* que se otorga a los santos, está compuesto por una serie de sacrificios económicos, laborales, emocionales, familiares y físicos. Cuando llega el día de la fiesta esta acumulación de distintos sacrificios son los que se ofrendan al santo a través de la ejecución de la danza. Finalmente, el objetivo de bailar es el mantener contentos a los santos durante su día, ya que mediante este *pago* se está asegurando el bienestar de la comunidad”. (Moreno, 2013: 34).

El temor llegaba al punto de que, según refiere R. Acuña, cuando el etnólogo y geógrafo alemán Franz Termer visitó el Rabinal en 1929 el baile ya no se ejecutaba, al menos desde 1926 porque, según le explicaron los rabinalenses, “después de cada representación daba la coincidencia de que uno de los bailarines moría, lo cual fue motivo para que la comunidad desistiera de él” (Acuña, 1975: 122). Semejantes concepciones, basadas en la excesiva “antropización” de la emoción religiosa explica, por un lado, la trascendencia que adquieren en los bailes estos ritos preliminares y, por otro, la intensidad espiritual con que se vive su puesta en pie. Todas estas percepciones son el reflejo vivo del visceral temor que sentían los indígenas precolombinos hacia sus divinidades, implacables si se las ofendía, aunque no menos implacables que el Dios del Antiguo Testamento. Se comprende, por tanto, que los intentos que hiciera la Iglesia Católica para erradicar aquellas prácticas paganas no fueron tan exitosos como ésta hubiera deseado, pues los indígenas continuaron contemplando a sus dioses tras la falsa apariencia que encubría el santoral sustitutivo. Como resultado, las acciones culturales que, con anterioridad, habían mantenido se perpetuaban enmascaradas tras las nuevas formas, lo que, en esencia, lograba preservar gran parte de la carga emocional depositada en los antiguos ritos. Esta realidad se extiende a muchos de los bailes del *tun* que actualmente ofrecen las tradiciones folclóricas centroamericanas, en especial El *Rabinal Achí*, pues el *Xajooj Tun* sobresale entre todos ellos por constituir un testimonio literario-dramático cuyo argumento remite a antiguos momentos “históricos” de los pueblos que representan sus personajes.

Una de las principales dificultades para localizar estos bailes radica, sobre todo, en la enorme variedad de nombres con los que se los designa; a pesar de que semejante particularidad se hace extensible a la mayoría de danzas, como acontece con los bailes de la

Conquista, “de los cuales hay muchas variantes en sus evoluciones y parlamentos” (Cardoza, 1989: XIV). La natural consecuencia es que podemos encontrar, en el riquísimo muestrario centroamericano, el *Quiché vinac*, el *toncontin*, baile al que acabamos de aludir, las *Trompetas-Tun*, el *Uleu tun*, el *Tun Teleche*, del que también hemos hablado, el *Oxtun*, el *Loj tun*, el *Los tun*, el *Lox tun*, el *Lotz tun* y el *Xahoh tun*. Sin embargo habría que analizar cuáles de ellos son originariamente indígenas y cuáles responden a una tradición mucho más europea, o qué diferencias sustanciales existen entre unos y otros, pues es muy posible que alguno responda a algún tipo de adaptación local importada desde otro municipio. No obstante, puesto que el problema depende de otro tipo de investigación, nosotros nos limitamos a constatar el número importante de bailes en los que el elemento primordial es el *tun*, su tambor sagrado. De esta forma en los municipios guatemaltecos de San Martín, San Francisco Zapotitlán, Samayac, San Juan Nahualapa o en San Bartolomé Mazatenango, entre otros, podemos encontrar, durante las celebraciones patronales, un baile del *tun*. Y ¿cómo no?, en el *Rabinal*, cuya *Danza del Tun*, por su mayor dimensión cultural, histórica y antropológica se sitúa, como venimos indicando, muy por encima del resto de ceremonias ligadas a tan importante instrumento sagrado.

4.6 Las danzas de Rabinal

Además del *Rabinal Achí* el municipio de Rabinal es conocido, a nivel guatemalteco, por el abundante número de danzas de carácter ancestral que aún conserva en su folclore, algunas de ellas prehispánicas y otras pertenecientes a la época colonial. El momento de exhibición de cada una de ellas depende de la fecha calendárica que conmemora cada una de las cofradías responsables:

“Los bailes están íntimamente relacionados con el culto de convivir con los antepasados y los rajawales, es decir que alguien al momento de colocarse una máscara trae a la vida al personaje y esto es una forma de recordarlos”. (Museo Comunitario “Rabinal Achí”. *Danzas de Rabinal*. 2011: 2).

Según el catálogo de danzas editado por el Museo Comunitario, sito en la ciudad, estás son las manifestaciones escenificadas que aún sobreviven de lo que con anterioridad fue la cultura Maya Achí:

El Rabinal Achí, también llamado Xajooj Tun: Esta danza narra cómo los Rabinaleb se revelaron y separaron de la confederación político-administrativa K'iché, que, desde hacía muchísimo tiempo, dominaban la región. Los Rabinaleb, también llamados “los blancos niños”, eran regidos por un alto dignatario, el Rey Job Toj, padre de Rabinal Achí, rival del K'iché Achí, hijo de Balam K'iché, quien, a su vez, era un gran cazador y guerrero.

El baile del venado: Este baile recrea a un grupo de cazadores quienes, antes de cazar, rinden honores a una serie de personajes relacionados con la fauna y con el territorio. La danza enfatiza los momentos venatorios previos, que se realizan en un lugar desconocido y salvaje, dominio de una antiquísima divinidad, el viejo Dios de la Tierra. La danza se ejecuta, principalmente, durante la festividad de la Santa Cruz. Del baile se conocen cuatro versiones, *Ixim Keej*, *Balam Keej*, *Aj Keej* y *Mam Pa Keej* o, también, *San Lorenzo*.

El baile de los negritos: Ésta es una de las pocas danzas que se ejecuta sin máscaras. El personaje que representa al Tata-abuelo azota con un cuero ancho a los participantes que se turnan para bailar y pedir comida con cada vuelta que dan. Puesto que se visten a la usanza indígena cubren sus cabezas con unas servilletas o pañuelos bordados típicos. La danza se presenta durante los meses de diciembre y enero acompañando en las procesiones a los Santos Reyes Magos, a San José, a María y Santa Ana. El día 25 de diciembre también acompaña la cofradía al niño Dios.

Danza de San Jorge o Baile de la Serpiente: En la antigüedad esta danza era muy temida pues los participantes debían hacer sacrificios previos guardando dieta y purificándose. Los danzantes se dedicaban a asustar a las mujeres que desobedecían a sus esposos. La tradición dice que con anterioridad a las desgracias aparecía una serpiente anunciando el infortunio. Lo más curioso de esta danza, según el catálogo editado por el Museo, es que en ella San

Jorge es sacrificado, obteniendo el mal la supremacía que le concede dicha victoria, lo que no deja de revelar su carácter prehispánico.

El costeño: La danza recrea el ambiente de las ferias de ganado, factor económico de primera importancia en Centroamérica. El hecho de que la danza remita a este tipo de transacciones revela sus orígenes coloniales.

Los huehechos: También llamada *danza del Patzcá*, parece ser mucho más antigua que el propio baile del *Rabinal Achí*. Cuatro son los personajes principales, un personaje femenino llamado Aj Muy y cuatro individuos que cubren el rostro con máscaras que presentan bocio. A estos personajes les acompañan otros cuyas máscaras presentan un bocio menos inflamado. Los personajes se acompañan de unos bastones con forma de serpiente, adornados con pájaros y cabezas humanas esculpidas. Durante las procesiones van pidiendo dinero y caridad por la enfermedad que padecen. Vinculada con las ceremonias que solicitaban antiguamente la llegada de las lluvias se creía que sus rezos favorecían éste fenómeno, propiciando la llegada de las nubes, del viento y del granizo:

“Esta danza solo se presenta en las festividades del miércoles de Chilate y jueves de Corpus Christi y ese día acompañan a la procesión de las cuatro capillas”. (Museo Comunitario “Rabinal Achí”, 2011: 5).

Los Moros: La danza recrea las antiguas luchas que sostuvieron los españoles contra los musulmanes para reconquistar el territorio peninsular. Su introducción en la Alta y Baja Verapaz se realizó durante los tiempos de pacificación de las mismas. El número de participantes suele ascender a seis por cada uno de los ejércitos.

El baile del Chico Mudo: Representa a varios personajes, pero el principal de todos ellos es un varón elegantemente vestido que usa una máscara negra con la lengua sacada. Este personaje se hace entender por gestos o anotando sus pensamientos en el libro que posee. En el fondo la danza representa a una persona de color entre gente mestiza e indígena. Ninguno de los personajes que le acompañan lo entiende, si no es por las señas y le llaman

Ka mam Eqq, que quiere decir “nuestro viejo el negro” o “nuestro antepasado el negro”. Durante el desarrollo de la danza el Chico Mudo se enamora de una mujer mayor que él, pero debido a su mudez es incomprendido. El baile se muestra durante las festividades de San Pedro Apóstol.

La danza de Los animalitos: Danza ligada también a la caza; en ella un personaje principal convoca a los animales del bosque para que rindan tributo al santo patrón celebrado en la fiesta. Un dato curioso es que el león y el toro poseen dos embajadores, el tigre y el venado, por lo que cada uno de ellos porta un estandarte que lo acredita como tal.

En cuanto al uso de las máscaras, la rica tradición mascarera guatemalteca se remonta a la época precolombina, más concretamente a la época Preclásica, tal y como atestiguan las máscaras conservadas en el Museo Nacional de Arqueología. Así mismo, abundan en las representaciones iconográfica en las que los personajes retratados portan dicho elemento, como ocurre con la Estela del Monumento 11, en Kaminaljuyú, donde aparece un noble personaje con atuendo guerrero que cubre su rostro con una máscara, en la Estela del Baúl, en la de Aguateca en el Petén, en la de Yaxchilán en Chiapas, en algunos de los dibujos conservados en los Códices (como el de Madrid) y en muchas de las vasijas halladas en Tikal, Chamá y Petén (Luján, 1985: 18-26). Con la colonización española a las máscaras y danzas de origen prehispánico se le añade la presencia de nuevos elementos, en efecto similares, pero de origen europeo. El fenómeno más particular y extendido será el de las *danzas de moros y cristianos*, fenómeno de carácter escénico que en América deviene en distintas variantes, todas ellas conocidas como las *danzas de la Conquista*. El éxito de dichas danzas reside en que la temática de las mismas es extrapolable al momento histórico que se vivía en el continente americano, pues estas danzas recreaban en el suelo peninsular hispano la conversión de los musulmanes a la religión católica.

4.7 La transcripción del texto

El Rabinal Achí se estuvo representando durante más de tres siglos, es decir que su puesta en escena se efectuó de forma periódica a lo largo de toda la dominación española, por lo que parece poco probable que las autoridades, tanto civiles como eclesiásticas, no tuvieran algún tipo de conocimiento sobre la misma. Este tipo de actividades, tanto las expresamente teatrales como las de carácter parateatral, se acogían, como ya hemos visto, a los actos conmemorativos que durante la celebración de las fiestas patronales ha venido organizando la Iglesia Católica en cada uno de los pueblos del área americana. También hemos visto que, puesto que el personal civil implicado, totalmente aficionado, se vinculaba a la organización de los eventos por motivos religiosos –promesas hechas al Santo patrono- las representaciones adquieren, en el marco de la fiesta, carácter paralitúrgico. Dicha afirmación es en absoluto exagerada si se tiene en cuenta que fuera de la semana festiva dedicada a la conmemoración del evento, fijada en el calendario de cada municipio año tras año, las escenificaciones no se vuelven a dar, por lo que insistimos que el ajuste a la celebración religiosa era y es el motivo tradicional por el cual éstas se mantienen.

Y todo ello al margen de que intereses de otro tipo, acentuados desde que la UNESCO declarara a finales del año 2005 *El Rabinal Achí* y *El Güegüense* Patrimonios Orales e Inmateriales de la Humanidad, hayan propiciado que los “bailes” se puedan celebrar fuera de fechas. Cada vez es más frecuente que “peticiones” de altas autoridades totalmente ajenas al espíritu y a los valores de las obras rompan con la norma religiosa de representación trivializando la misma. Este tipo de imposiciones responde, más que ningún otro motivo, a conveniencias políticas por lo que, a pesar del general desacuerdo que el hecho suscita, actores, bailarines, mayordomos y directores deben acatarlas sin apenas beneficio para sus personas. Hemos podido constatar, personalmente, la disconformidad general que existe entre los implicados, a los que se obliga de forma “cordial” a retomar las escenificaciones cada vez que alguna autoridad representativa así lo requiere. Todo ello conlleva el riesgo de traicionar el espíritu religioso de las mismas derivándolo hacia algo curioso o exótico, mucho más cercano al folclore que a la religión. A su manera P.

Hernández apoya esta tesis cuando opina que la representación teatral maya se venía realizando de forma tradicional doscientos años antes de que los españoles arribaran a tierras guatemaltecas:

“Desde el siglo XIII al XVII, el *Rabinal Achí* fue representado sistemáticamente en las comunidades maya achí. En 1625, el oidor Juan Maldonado de Paz, Juez oficial de la Casa de Contratación de las Indias, prohibió su escenificación, lo que trajo como consecuencia que a partir de esa fecha y hasta 1856, la obra fuera representada clandestinamente”. (Hernández, 2007: 79).

Según indica Francisco Monterde (1992), durante la época en la que el general Agustín de Iturbide y el último virrey de la colonia, Juan O'Donoghú, firmaron los Tratados de Córdoba reconociendo la independencia y la soberanía del territorio que antes representaba la Nueva España, es decir el 24 de agosto de 1821 (Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo Americana, 1921. Tomo XXXIV: 316-323), se promulgó una orden prohibiendo la representación de la obra. P. Hernández, basándose en las investigaciones de Serge Gruzinski, recoge una anterior prohibición promulgada entre 1520 y 1540, pero ello no debió ser óbice para la posible supervivencia clandestina del drama. Los indígenas continuaron celebrando sus fiestas en secreto, de acuerdo a los antiguos calendarios agrícolas que fijaron los ancianos. Según la citada autora, en el año 1856 la prohibición fue levantada de nuevo. R. Acuña aporta datos extraordinariamente precisos que confirman los testimonios de F. Monterde y de P. Hernández. En efecto, son numerosos los edictos eclesiásticos en contra de las danzas del *tun*; de esta forma, según Acuña, se pueden encontrar en el año 1623, entre 1632 y 1641, en 1650, en 1679, en el año 1684, en 1794 y en 1770, “pero es muy probable que existan bastantes más” (Acuña, 1975: 149). Pero, ¿por qué este tipo de danzas, en concreto, eran sometidas a tan continuado acoso? El edicto que don Antonio Prieto de Villegas promulgó en San Bartolomé Mazatenango el 8 de noviembre de 1623 en contra del *tun teleche* refleja claramente cuál era el temor que dichas danzas despertaban entre los eclesiásticos:

“... por cuanto en esta provincia, y en los demás pueblos de la sierra, que son de la nación que llaman Achí... los indios naturales dellos [bailan el *Tum-teleché*], contra las antiguas prohibiciones en que los señores obispos de este obispado [lo] tenían prohibido... por ser cosa mala y supersticiosa... con que los de su gentilidad veneraban al demonio...reverenciándole con el sacrificio que en el dicho baile hacían de hombres y mujeres”. (Acuña, 1975: 152).

Otón Arróniz, aporta más datos sobre este tipo de prohibiciones, como la que promulga, en el año 1769, don Alfonso de Motufar, reflejada en las páginas 82 y siguientes de los “*Concilios provinciales primero y segundo celebrados en la muy Noble y muy Leal Ciudad de Mexico*”. En dicho documento se refiere que “de tales actos se han seguido y siguen muchos inconvenientes”, por lo que, continúa el documento “estatuimos y mandamos a todos los curas, clérigos y personas que no hagan ni den lugar a que en dichas iglesias se hagan las dichas representaciones” (Arróniz, 1996: 402). Para esas fechas –segunda mitad del siglo XVIII- el Arzobispo de México, Illmo. Señor Don Francisco Antonio Lorenzana, extiende la prohibición a los *Nescuitiles*, a las representaciones en vivo sobre la Pasión, a las que recrean el ritual del *Palo del volador* y a las danzas de los *Santiaguitos* (Arróniz, 1996: 403).

Todo esto nos lleva a suponer, una vez más, que el *Rabinal*, en contra de las prohibiciones o gracias precisamente a ellas, al igual que *El Güegüence*, se mantuvo por transmisión oral, de generación en generación. Lo hemos visto con anterioridad; el carácter reiterativo de los parlamentos facilitaría no poco su memorización aunque dicha reiteración obedezca, sobre todo, a las fórmulas ritualistas que para este tipo de representaciones mantenían estas culturas, lo que a su vez influiría en la acentuación, modulación y musicalidad del recitado actoral. Por su parte F. Monterde justifica, con declaraciones del propio Bartolo Zis, la tesis que apuesta por la pervivencia oral del texto. En dichas declaraciones el anciano indígena aseguraba haber sido, “con leves lagunas”, “el último depositario de esa tradición oral” durante “casi treinta años”, tradición que finalmente transcribe “para dejar un recuerdo a mis descendientes, que perdure siempre con ellos” (F. Monterde en Garza, 1992: 293). No podemos excluir, por tanto, la posibilidad de que la

obra perdiera durante algún tiempo importancia o significado para los rabinalenses, pero está claro que las poderosas imposiciones religiosas católicas se cebaron sobre esta clase de representaciones desde, al menos, a mediados del siglo XVII.

Pero, ¿quién era Bartolo Zis? Se ha aceptado comúnmente la versión que, sobre el descubrimiento del texto, rememoró en su introducción a la publicación bilingüe del año 1862 –quiché [achí] y francés- el abate Carlos Esteban Brasseur de Bourbourg, originario de esta villa francesa donde había nacido en 1814. Según confiesa el propio abate las primeras noticias sobre la representación del drama le llegaron mientras realizaba unas excursiones arqueológicas por las afueras de la población. El relato indica que una lluviosa tarde la esposa del viejo bailarín del drama, Bartolo Zis -también Sis-, se acercó hasta la casa del abate para que le ayudara, pues su esposo se hallaba en cama aquejado de una grave dolencia. Realmente Bartolo Zis se encontraba en estado muy delicado, porque fallecería al año siguiente. Brasseur acudió en su auxilio y le administró unos medicamentos, posiblemente elegidos con mucho sentido común pero sin conocimiento preciso de lo que administraba al anciano. Estas medicinas aliviaron las dolencias de Zis, quien, conociendo el interés que el abate había mostrado por la danza del *Rabinal*, quiso demostrarle su gratitud ofreciéndose espontáneamente a dictarle el texto del baile (Cardoza, 1989).

Cuando ambos se entregaron a la tarea, puesto que el abate no dominaba el achí, dos colaboradores, Nicolás López y Vicente Tecú, le ayudaron en la transcripción del mismo. Las sesiones de dictado y transcripción se prolongaron, relata el propio abate, durante doce días. Pero, a pesar de lo expuesto por el abate, parece mucho más probable que la amistad entre el anciano indígena y el religioso se debiera, más que a una improvisada asistencia sanitaria, a los servicios que Brasseur prestó durante los funerales de la madre de Sis, doña María Josefa Suyén, viuda de don Josep Sis, que falleció el 8 de julio de 1855, pues fue el propio abate el que anotó su partida de defunción (Acuña, 1975).

En una carta fechada en Rabinal el 7 de agosto de 1855, dirigida a Ephraim G. Squier, a quien debemos el descubrimiento de la estatuaria de la isla de Zapatera, en Nicaragua, el

abate informaba al arqueólogo norteamericano sobre todos estos aspectos. Squier publicó dicha carta el 26 de noviembre del mismo año, en *The Athenaeum* de Londres. Aun aceptando las declaraciones sobre el dictado que Zis hace a Brasseur la historia posee un amplio margen de credibilidad. Pero en un breve prólogo con el que el abate encabeza el texto del *Rabinal* el propio Bartolo Zis asegura “haber escrito la pieza el 28 de mayo de 1950” (Acuña, 1979: 30), es decir cinco años antes de que el abate llegara al pueblo del Rabinal. Carroll E. Mace supone que la honestidad de Brasseur le impulsó a publicar, junto a su trabajo, las declaraciones de Zis, pero, por otro lado, la tendencia novelesca del abate le llevó a inventar una historia romántica sobre los motivos que impulsaron al bailarín indígena a dictarle el texto completo del drama.

Por otro lado, existe una carta dirigida por el abate a José Mariano Padilla, con fecha 3 de junio de 1855, en la que le cuenta que ha descubierto, en manos del tío de un criado suyo, el texto del *Rabinal* (Acuña, 1975: 30 y 31). Si tenemos en cuenta estas dos últimas afirmaciones cabe preguntarse entonces, dónde se encuentra el manuscrito de Zis. Una tercera versión es la que aporta el doctor Berendt, quien a su vez recogiera una de las transcripciones sobre *El Güegüense*, la que publicara posteriormente su yerno Daniel G. Brinton. En ella Berendt afirma que Brasseur encontró el manuscrito en manos de un hacendado cuya finca se encontraba situada en el camino que desde Guatemala llevaba hasta Chiapas. El problema es que el doctor no aporta más datos, por lo que es imposible conocer la ubicación de dicha hacienda así como la identidad de su propietario, aunque si se tiene en cuenta que el abate recorrió por vez primera este camino en el año 1859 se evidencia que cuatro años antes ya había publicado su primer informe sobre el hallazgo del texto. A pesar de la polémica, F. Monterde considera que el texto, tal como ha llegado hasta nuestros días, fue representado en lengua “quiché” el día 25 de enero de 1856 –habíamos aclarado que la diferenciación entre el quiché y el achí es de fecha reciente-. Dicho día coincidía con la festividad que conmemora la conversión de San Pablo. Aquella primera representación posibilitó que se fijaran, mediante acotaciones, los movimientos escénicos del drama (F. Monterde en Garza, 1992).

J. E. González defiende la veracidad del relato que dejara escrito Brasseur, pues en el prólogo a su edición del texto del año 2005 afirma, convencido, que el abate “recogió, tradujo y dio a conocer el texto quiché *Rabinal Achí*, en el pueblo de Rabinal en el año 1862 (según otras fuentes, en el año 1856), de labios del anciano indígena Bartola Zis, quien conservaba por tradición oral el antiguo texto en su propia lengua; todo ello vendría a corroborar que, agradecido, este anciano fue el que facilitó la transcripción del texto. El abate lo fijó por escrito y lo tradujo precedido de un “ensayo sobre la poesía y la música, sobre la danza y el arte dramático de las antiguas poblaciones mexicanas y guatemaltecas” (González, 2005: IX y X).

Si proseguimos con las exhaustivas investigaciones de Acuña lo cierto es que la existencia de un manuscrito no desdice lo más mínimo la historia del dictado. Es más que probable que Bartolo Zis dictara a los ayudantes de Brasseur el texto desde su propio manuscrito, pues hay que tener en cuenta la imposibilidad de que el anciano se supiera de memoria la totalidad íntegra de los parlamentos. De ser así contaríamos, como punto de partida, con dos manuscritos “originales”, el que poseía el anciano y el que se le dictó a Brasseur. Sabemos, por indicaciones del propio abate, que Bartolo Zis era un *holpop*, es decir, un director, depositario del *Tun* y, por oficio, encargado de preservar el texto. También sabemos que, por el lado materno, el anciano pertenecía a la familia Tzuyen, la más poderosa de la época en el valle (Akkeren, 2005):

“Derivando su información de la historia de Landa [autor de la *Relación de las cosas del Yucatán*] Brasseur define al *holpop* como un “director de la scène”, a cuyo cargo estaba la instrucción y preparación de los actores y bailarines, y a quien se consideraba como el “dépot vivant” de todas las tradiciones “histórico-scéniques” del país”. (Acuña, 1975: 35 y 36).

Además de encargarse de la dirección escénica y musical de la obra, el *holpop* velaba por mantener la tradición de las representaciones y custodiaba, de forma personal, los instrumentos musicales y el resto de elementos utilizados durante las puestas en escena. Pero en toda esta historia hay otra anomalía que causa extrañeza a los investigadores: Fray

Francisco Ximénez, a quien debemos el descubrimiento del *Popol Vuh* y su primera traducción, era tan avezado como Brasseur a la hora de encontrar material inédito precolombino. L. Cardoza (1989) afirma que Ximénez estuvo a cargo del curato de Rabinal durante diez años y que conocía la lengua quiché del siglo XVI mejor que ningún otro historiador, así como a los indígenas y el celo con el que guardaban sus tradiciones, sin embargo en ningún momento dio muestras de tener información alguna sobre el *Rabinal*. Las respuestas a todos estos interrogantes quedarán, probablemente, relegadas para siempre al terreno de las especulaciones. Como se ha especulado si Brasseur se llevaría consigo, caso de haberlo -lo cual como hemos visto es muy probable-, el original propiedad de Zis, pues nunca ha aparecido en el Rabinal dicho documento. Pero tampoco se encontró entre la biblioteca que el abate legó a su muerte. En el año 1975 R. Acuña informa que Esteban Xolop, anterior *holpop* del baile, aseguraba poseer otro manuscrito del texto. El propietario del baile y del manuscrito explicó al autor que acabamos de citar que dicha transcripción procedía de una copia del texto que Brasseur publicara en el año 1862:

“Las variantes de la copia de Xolop, así como su ortografía y otros numerosos detalles que me propongo examinar en un trabajo ulterior, anulan enteramente tal posibilidad. Lo único que puede explicar una copia como la de Xolop es la existencia de un texto diferente del de Brasseur, tal vez la supervivencia –a través de otra copia, o copias- de la transcripción de Bartolo Sis”. (Acuña, 1975:33 y 34).

Finalmente, Acuña se desinteresa cuando comprueba que el propio Esteban Xolop “ni siquiera puede explicar el origen y antecedentes del papel que posee” (Acuña, 1975: 33), por lo que el investigador resuelve la polémica, al menos por el momento, afirmando que Brasseur recogió de forma oral el texto del drama a pesar de que éste ya estuviera fijado en caracteres hispano-romanos desde los tiempos de la conquista. Ello vendría a confirmar por qué el abate no prestó importancia al manuscrito que utilizara Zis para proceder al dictado. R. Acuña (1975) y L. Cardoza (1989) relatan, cada uno a su modo, que a finales de mayo de 1855, cuando ya Brasseur tenía conocimiento del *Rabinal*, los cofrades se habían reunido en la casa parroquial para discutir el programa de las fiestas del Corpus. Dichas fiestas iniciaban, ese año, el jueves 7 de junio. Como era su costumbre los cofrades

propusieron al abate presentar algunos de los bailes que tradicionalmente venían dramatizando, cuando Brasseur los interrumpió para preguntarles sobre el baile del *Rabinal Achí*. Los cofrades, no sin cierto embarazo, le respondieron que dicho baile era representado de memoria pero que la larga suspensión temporal del mismo les había hecho olvidar los textos. Durante una posterior reunión, realizada en el mes de octubre del mismo año, Brasseur, sin poder dominar su impaciencia espetó a sus interlocutores el enorme deseo que sentía por ver escenificado el baile. Al responderle los ancianos, una vez más, que el baile permanecía olvidado desde hacía mucho tiempo el abate les recitó de memoria varios pasajes y, además les leyó, de la copia que ya había transcrito, una página entera. Brasseur se proponía, con ello, demostrarles que no ignoraba nada sobre el asunto. Y lo consiguió, porque los cofrades reconocieron ingenuamente que el sacerdote conocía la historia mucho mejor que ellos. Después de un breve silencio los presentes comentaron a Brasseur que estaban dispuestos a poner en pie el drama en la fecha que el abate designara, sin embargo el costo de la realización era tan alto que no lo podían asumir. El abate los tranquilizó asegurándoles que él correría con todos los gastos, por lo que la representación se fijó para las fiestas patronales del lugar, es decir, en el mes de enero de 1856.

Durante el tiempo que les restaba los implicados se dedicaron a la memorización de los papeles y a la elaboración de todos los elementos integrantes. Finalmente, el 20 de enero de 1856, durante las fiestas de San Sebastián, se iniciaron las representaciones que finalizaron los últimos días del mes, aunque la fiestas patronal de Rabinal es el 25 de enero, día en el que se conmemora la conversión del apóstol San Pablo. Un día antes, el sábado 19 de enero, los participantes acudieron, vestidos y empenachados, a la iglesia para recibir la bendición. Al respecto L. Cardoza comenta que, al igual que sucedía en los tiempos anteriores a la colonia, la solemnidad del acto debía verificarse “de manera religiosa” (Cardoza, 1989: 19).

Gracias a los servicios de su ayudante, Nicolás López, estudiante de música, el abate pudo recoger la música del Rabinal. Acuña supone, dados los hechos, que las únicas fuentes escritas debían ser por aquellas fechas el supuesto manuscrito de Bartolo Zis y la copia que del mismo hiciera Brasseur. Según este autor la posibilidad propuesta

confirmaría que, si el abate no hubiera prestado su copia a los actores que representaron el drama ante él, éstos jamás hubieran podido aprenderse sus papeles para proceder a la puesta en pie que se celebró en el mes de enero de 1856. Pero también es posible que la grafía utilizada por Brasseur para la transcripción no fuera entendida por los promesantes que se incorporaron a la reposición del baile, lo que conduciría a un único callejón sin salida: Los actores aprendieron el nuevo texto a partir del manuscrito de Zis. Acuña apoya su tesis en el hecho de que las modernas copias que sobre el drama existen en el pueblo descienden de un texto diferente al publicado por el abate en el año 1862, lo que vendría a corroborar, de alguna manera, que la transcripción de Bartolo Zis no salió del municipio (Acuña, 1975).

Actualmente el depositario de baile es don José León Coloch, “heredero por parte del director del elenco, Esteban Xolop, de todos los elementos coreográficos, trajes, máscaras e instrumentos musicales utilizados en la representación de la *Danza del Tun*” (Henríquez, 2007: 80), a quien hemos tenido el placer de conocer personalmente, pues se ha brindado de forma totalmente desinteresada para ayudarnos y orientarnos en la presente investigación.

Finalizando el actual punto, tal vez sería conveniente aclarar que Georges Raynaud hizo una nueva versión del texto a partir de la traducción que el abate Brasseur publicara en el año 1862. De estas dos versiones parten algunas diferencias, sin embargo, queremos subrayar que hablamos de versiones, no de traducciones. El abate divide la obra en cuatro escenas, mientras que Raynaud las considera verdaderos actos; por su parte Brasseur incluye en el reparto de los personajes dos esclavos varones, mientras que Raynaud adjudica estas intervenciones a dos sirvientes, un varón y una mujer. En cuanto a la traducción que ambos hicieran, Brasseur y sus continuadores optaron por dejar los nombres de los títulos de los personajes en achí, hecho que no mantuvo la versión de Raynaud. Con posterioridad, Luis Cardoza y Aragón, uno de los más grandes investigadores del *Rabinal* elaboró la primera traducción del francés al español; ésta es la versión sobre la que se han realizado la mayor parte de las investigaciones en nuestro idioma. Los parlamentos que reproducimos en el presente estudio han sido tomados de las versiones editadas por

A. Bretón en el año 2005, la de L. Cardoza, editada en 1989, la de J. Cid y D. Martí, de 1964 y la de G. Raynaud, del año 1953.

4.8 Las copias manuscritas y la pervivencia del drama

Bartolo Zis murió meses después de la representación que se realizara en enero de 1856 y, hasta la fecha, los investigadores no han sabido quién le sucedió en el oficio de *holpop*. Entre 1913 y 1920, Miguel Pérez volvió a copiar el texto de la pieza. El propio Acuña confiesa que en el año 1964 le hablaron de esa copia, propiedad por aquel entonces de la familia Pérez, pero como la persecución continuada de los supuestos manuscritos le había ocupado tanto tiempo improductivo decidió olvidar el dato y no dedicar más energías al asunto, ni tiempo a su localización. Puesto que en el año 1928 el baile ya no se representaba cabe preguntarse quién era el encargado del mismo para aquellas fechas. Se sabe que Brasseur envió como regalo dos copias, una de ellas a su ayudante Nicolás López y otra a Vicente Tecú, su otro ayudante durante las transcripciones; ambas copias se encuentran en poder de los descendientes, don Alvarado Pangán y don José Tecú (Acuña, 1975). El investigador que más energías ha dedicado a reconstruir la historia y evolución de los manuscritos admite que cabe en lo posible que la supuesta copia que se hallaba en propiedad de Bartolo Zis, debido al uso, comenzase a deteriorarse. De ser así, es posible que se procediera a la transcripción de algún nuevo manuscrito, lo que podría explicar el origen del que actualmente posee la familia Xolop-Coloch. Empero, como el propio Acuña reconoce, la existencia de un antiguo manuscrito en propiedad de Bartolo Zis no es un hecho que en sí mismo pueda corroborar que la existencia del baile se remonta hasta la época prehispánica, o que el texto se encontrara transcrito desde los primeros tiempos de la colonia española, como tampoco prueba que el baile se haya seguido representando después de 1856:

“Lo que se sabe a ese respecto es que, en 1855, cuando Brasseur llegó a Rabinal, hacía unos treinta años que el RA no se representaba; tampoco en 1928, cuando Termer visitó el pueblo. Esteban Xolop, en 1955, le dijo a Rouanet que el baile se

había discontinuado unos veinte años atrás (...) Casi se puede estar seguro, atando todos los cabos que la obra sólo se ha representado unas cuantas veces en los últimos ciento setenta años”. (Acuña, 1975: 54).

A nosotros el interés que los implicados en el baile muestran por mantener una “mítica” continuidad ininterrumpida nos recuerda, de modo especial, la falsa insistencia de los diriambinos por defender la similar inalterada continuidad en la escenificación anual del *Güegüense*. Acuña declara que el propio Esteban Xolop aseguraba que sus abuelos acostumbraban a bailarlo y nosotros hemos podido comprobar que, actualmente, muchos rabinalenses aseguran que el baile se ha bailado desde “siempre”.

R. v. Akkeren aporta un dato que pudiera ser definitivo; según sus informes el texto utilizado por don José León Coloch Garniga es el cuaderno conocido como el Manuscrito Pérez, fechado el 13 de junio de 1913 [*el supuesto manuscrito por el que R. Acuña no quiso interesarse*]. El citado autor nos proporciona los detalles del vínculo existente entre el documento de Bartolo Ziz y el de Manuel Pérez y cómo semejante documento llegó a manos de su actual propietario, don José L. Coloch: Una de las hermanas de Bartolo Zis, María Mercedes Zis, era madrina de Manuel Pérez. De lo cual Akkeren presupone que el padre de Manuel Pérez, don Gregorio Pérez, estuvo vinculado con el baile, al igual que sucedería posteriormente con su hijo. Debido a este motivo doña María Mercedes bien pudo prestar el manuscrito a don Gregorio, pues al sobrevivir a su hermano y al hijo de éste acabó siendo la depositaria del texto. Al morir don Gregorio Pérez, según la tesis propuesta por Akkeren, se sacó copia del texto porque, tal vez, la familia de doña María quiso recuperarlo. Antes de entregarlo a sus verdaderos propietarios don Manuel procedió a su transcripción. No obstante, el propio Akkeren confiesa ignorar “qué pasó con el original de la familia Sis”. (Akkeren, 2005: 63). La tesis que acabamos de detallar es probable, siempre y cuando Bartolo Zis poseyera, efectivamente, un manuscrito, cosa que, como estamos viendo, algunos investigadores dudan. Pero Akkeren se reafirma mediante el siguiente razonamiento:

“Brasseur plantea que Bartolo Sis conoció el texto de mente. Sugiere que nunca existía un texto escrito en papel y que quedó vivo sólo en la mente de sus participantes. Eso es virtualmente imposible si se toma en cuenta el estado del texto: no trae ninguna influencia española y además demuestra un k’iche’ del siglo XVI. Basándonos en experiencias y estudios de tradición oral, no es posible preservar un texto en la memoria por cuatro o cinco siglos sin que haya existido una versión en papel, o sea escrita”. (Akkeren, 2005: 63).

Ésta es, hasta el momento, toda la información que se dispone sobre el polémico asunto de los manuscritos.

4.9 Estructura y representación de la obra

Existe una tendencia generalizada que considera el *Rabinal Achí* como obra dramática cuyo contenido reviste carácter histórico o legendario. Y no falta quien la considere una pieza exclusivamente folclórica. Para R. Acuña el *Rabinal* es una pieza teatral absolutamente irrepresentable desde el punto de vista del teatro occidental. Entre otras cosas la extremada longitud de los diálogos, la falta de equilibrio en la acción, el tiempo dramático y la constante reiteración de las palabras son inconvenientes dramáticos de carácter insalvable, siempre según la opinión de este investigador. De hecho, si Brasseur no hubiese recogido, junto a los discursos dialogados, importantísima información adicional, tal y como sucede con la copia que los Xolop poseen, al eliminar las acotaciones sobre el movimiento escénico o las dirigidas a los personajes sin texto, intentar reconstruir la representación tradicional que actores, músicos y director ofrecen durante las fiestas hubiera dependido totalmente de las especulaciones. Por lo tanto, el texto adicional recogido por el abate, dictado o copiado, constituye una parte más de su puesta en escena. Y si es cierto que los diálogos constituyen la parte más importante de la misma, también debemos aceptar que el texto o los textos que se han preservado son otras de las múltiples variantes resultantes de las transcripciones que a lo largo del tiempo se han ido haciendo:

“Nuevas versiones aparecen y aparecerán del *Rabinal-Achí*. No puede existir la auténtica y definitiva. En verdad, no hay formas variables en estas tradiciones populares; tampoco lograron en su origen descubrir el alfabeto que fijara la palabra misma. Los vecinos de Rabinal (San Pablo de Rabinal) guardan versiones que las modifican quienes las conservan”. (L. Cardoza, 1989: XII).

Afirma F. Monterde que, a pesar de que nos encontramos ante la única obra teatral verdaderamente precolombina y a pesar de que la misma se ha mantenido libre de influencias posteriores europeas, “el texto, tal como nosotros lo poseemos, está truncado”. (F. Monterde en Garza, 1992:294). En su introducción al drama achí el autor de la cita afirma detectar algunas de las secuelas con que, inevitablemente, ha marcado la tradición oral este tipo de textos. Al respecto nosotros opinamos que, evidentemente, no es posible conservar íntegra en su totalidad una representación teatral que se repone, anualmente, durante apenas una semana. Tampoco aquí existe, en este sentido, el seguimiento que de la obra hace el autor literal o, en el caso del teatro profesional, el que le da su director de escena, porque, en el caso de los fenómenos paralitúrgicos americanos, la pureza e integridad del texto queda relegada a un lugar bastante secundario. Lo hemos podido comprobar tanto en el *Rabinal Achí* como en *El Güegüense*.

Nunca una obra teatral se podrá representar exactamente igual dos veces. La misma cambiará aunque solo sea por la influencia que sobre ella ejerce el público asistente, diferente cada día. Pero en el caso de las manifestaciones teatrales que venimos refiriendo lo menos que puede acontecerles es que el tiempo las vaya alterando de forma paulatina. Y lo anterior no invalida la opinión de L. Cardoza cuando asegura que el *Rabinal* es una tragedia danzante que, escrita en lengua aborígen, ha sabido mantener, en contra de todas las eventualidades sufridas, sus aspectos más arcaicos (Cardoza, 1989), si bien habría que precisar, al menos por nuestra parte, que esos “aspectos” corren el riesgo de ser desechados. A día de hoy aún es posible constatar que nos encontramos con una pieza cuyos orígenes se encontraban en la esfera de la liturgia y del rito, pues, en sí misma, la toda danza es una oración o un himno cargado de expresiones rituales y de símbolos. El ambiente moral de la obra se encuentra completamente alejado de muchas de las connotaciones morales actuales,

revistiendo, en general, una impronta muy poco “cristiana”; de hecho, todas las imágenes propuestas así como las expresiones que las despiertan son en absoluto comunes con sus homónimas occidentales. Y no falta quien asocia el drama a los ritos relacionados con los ciclos del agua, aunque nosotros desechamos semejante teoría; la improbabilidad de la tesis que pretende demostrar tal afirmación nos lleva a no extendernos más sobre ella.

Por otro lado, es natural pensar que, si bien el texto ha resistido durante más de trescientos años la imposición cultural que supuso la dominación española, es muy probable que el diálogo haya sido influido por la idiosincrasia de unos intérpretes que representan, especialmente en los últimos tiempos, para un público no siempre o en su totalidad aborígen. Pero a pesar de expresarse a través de un texto dramático, concretamente literario-mitológico y no estrictamente histórico, el argumento principal del *Rabinal* recrea sobre el escenario una ancestral disputa, la que mantenían tres diferentes etnias: la Quiché, representada por el Varón Quiché Achí, la Rabinaleb, en cuyo pueblo y territorio discurre el drama y la de los Uxab poq'omab, que acabarán siendo cómplices de Quiché Achí. Las rencillas existentes a mediados del siglo XV culminarían con la separación entre los Quichés y los Cakchiqueles, por lo que no es gratuito que el epígrafe introductorio que L. Cardoza dedica al drama del Rabinal, en su edición de 1989, rece lo siguiente:

“El Ballet-drama *Rabinal Achí* se desarrolla en el siglo XII, época en que los indios quichés de Gumarcaaj y de Rabinal luchaban por el predominio en la comarca de Zamanab”. (Cardoza, 1989: S/N).

Pero no todos los investigadores aceptan los datos recogidos en el texto con la misma benevolencia. R. Acuña discrepa del valor histórico encerrado en la obra. Según defiende este autor, la creciente mitificación que envuelve al texto tiende a considerarlo como un documento históricamente veraz, cuando la realidad es que si no contáramos con las fuentes indígenas y españolas para establecer las pertinentes consultas el *Rabinal Achí*, por sí mismo, apenas permitiría la reconstrucción de un momento episódico del pasado del municipio (Acuña, 1975).

Una posición histórico-crítica menos categórica ocupa R. v. Akkeren cuando analiza el primero de los enfrentamientos que presenta el texto, el que se da entre Rabinal Achí y Quiché Achí; el primero acusa al segundo de no haber vigilado bien a los poqomab'uxab', sugiriendo de esta forma la traición perpetrada a los de Rabinal, así como de haber raptado a los “niños” en la región de las Tres Cruces y de haber hecho ruido para atraer a la gente del valle. La realidad histórica es que el texto está mezclando tres momentos cronológicamente diferentes, pero, según expresa Akkeren, la tendencia a agrupar distintos momentos históricos es frecuente en las narraciones de las sociedades que carecen de memoria escrita (Akkeren, 2005).

Sin embargo, los valores de la representación son tan fuertes que la misma se ha convertido en la actualidad en una de las principales banderas con las que los actuales Quichés, Achís y Poqomchíes defienden sus identidades. Porque, además de las aludidas referencias históricas y de ciertas menciones étnicas, las indicaciones geográficas son bastante abundantes. R. Acuña recoge un listado de cuarenta y tres topónimos localizados en el texto. La sucesión de diálogos va explicando, de forma retrospectiva, por qué se ha tomado como prisionero al Varón Queché Vinak, por lo que los parlamentos no constituyen, al menos al principio, una parte integrada en el presente real de la pieza. Este presente se desarrolla durante la ejecución de la danza misma, danza a la que se incorpora su personaje más importante, Cavek Quiché Vinak. De esta forma, un aspecto dramático importante reside en el hecho de que lo que se hace durante la representación es tan importante como lo que se dice; así, la captura de un guerrero permite, mediante la sucesión de los diálogos, realizar las ceremonias que preceden al sacrificio de la víctima propiciatoria. Con anterioridad habíamos visto que no todo ritual necesita ser dramatizado; sin embargo también vimos que el ritual de carácter litúrgico sí necesita de una puesta en escena que refrende el ceremonial. En el caso que nos compete, Brasseur confesó que los ancianos cofrades (mayo de 1855), a pesar de reconocer que las cosas del Rabinal pertenecían a una tradición olvidada hacía mucho tiempo, fueron capaces de asumir, con o sin la intervención de Bartolo Zis, la representación escénica. Todo esto viene a confirmar que algunas personas más de la comunidad conocían los aspectos concernientes a la misma.

También sabemos que la música que acompañaba el texto era ejecutada por un *tun* –el tambor sagrado– y por dos trompetas. Sobre las melodías indígenas C. Sapper informa que “la música de los indios kekchi y pokomchi es exclusivamente instrumental”, pues el autor confiesa no haber visto nunca “música vocal” en este tipo de representaciones, a excepción del Baile de Cortés (Sapper, 2006: 102). Los indígenas verapacenses se reservan los instrumentos más tradicionales, como la chirimía o flauta de caña y los grandes tambores. En opinión de Sapper los temas musicales de las tribus pertenecientes al grupo Quiché suelen ser de concurrencia breve, lo que, en el fondo, es un fenómeno común al resto de tribus mayas, ya que los mismos se repiten innumerables veces al margen de que el motivo consista en bailar o marchar (Sapper, 2006).

El *tun*, principal instrumento musical de la danza del *Rabinal*, produce tres sonidos diferentes, uno agudo, otro medio y otro grave. A pesar de que el ritmo con el que se percute es llamado “son” no podemos compararlo con los “sones” habituales a los que nos tienen acostumbrados los tamborileros y bateristas contemporáneos; los sones del *tun*, monótonos y simples, no varían mucho más allá de una quinta de la tónica (Sapper, 2006. Arrivillaga y Stöckli, 2006). Estos sones se van determinando al adaptarse a cada una de las intervenciones, de esta forma el responsable del *tun* precede la incorporación a escena de cada uno de los personajes. Tanto para A. Arrivillaga y M. Stöckli como para C. Sapper las anotaciones musicales realizadas por Nicolás –“Colash”– López y por Vicente Tecú, a instancias de Brasseur, constituyen la primera transcripción musical indígena reconocida de la historia:

“La partitura de López y Tecú, agregada como anexo a la traducción al francés del texto del Rabinal Achí por Brasseur de Bourbourg (1862), va a ser objeto de varias ediciones que la llevan a perpetuarse a lo largo del siglo XX dada su permanencia en publicaciones posteriores de este texto (por ejemplo: Cardoza y Aragón, 1929-30, 1935, 1972, 1975-2001), en algunos compendios de partituras (Schwartz, 1960, 1981, 1987) y en artículos etnomusicológicos (Yurchenco 1978, 1985, 1990),

convirtiendo ésta en un fósil que no corresponde con la realidad dinámica de dicho evento”. (Arrivillaga, 2006: 149).

La investigadora musical H. Yurchenco refiere que, durante las grabaciones que realizó en 1945 al grupo del *Rabinal*, se usaron dos tipos de instrumentos, en concreto “dos trompetas de metal y un *tun*”; gracias a ello Yurchenco pudo verificar que “las versiones escritas y grabadas se distinguen sustancialmente” (Yurchenco, 2006: 85). De hecho, a pesar de que Brasseur indicara que los tres instrumentos –las dos trompetas y el *tun*- tocaban de forma ininterrumpida, hemos podido comprobar cómo actualmente, según los diferentes momentos que se van sucediendo a lo largo de la obra, estos instrumentos se utilizan de forma alterna o, en muy pocas ocasiones, combinada. A nuestro entender los músicos improvisan sobre unos ritmos conocidos cada vez que realizan la función. F. Rodríguez coincide con nosotros y aunque el autor citado trató de localizar los puntos exacto de percusión del tambor, como él mismo reconoce no está seguro de haberlo conseguido, pues, según pudo percibir, los músicos van tocando “en todos y cualquiera de los puntos” (Rodríguez, 1997: 185). Sobre la anterior apreciación aclaramos que, a fin de determinar musicalmente el trabajo que acabamos de citar, el autor había marcado con anterioridad una supuesta X dibujada sobre las pestañas vibrantes del *tun*; esos son los puntos a los que posteriormente se refiere cuando trataba de localizarlos durante la ejecución musical. Con posterioridad y dentro del mismo informe, F. Rodríguez confiesa que, si bien los toques de las trompetas se basan en sonidos largos, acompañados a los ritmos que marca el *tun*, de una representación a otra se pueden percibir significativas modificaciones (Rodríguez, 1997).

El uso de los instrumentos mencionados se remonta a épocas anteriores al siglo XV, pues así lo reflejan los murales de Bonampak o algunos de los códices pictográficos conservados, si bien es cierto que “las trompetas nativas ya no se usan en Rabinal, habiendo sido sustituidas en la actualidad por unas viejas tubas de cobre de manufactura europea, tal vez del siglo pasado, tal vez de principios de éste” (Acuña, 1975: 85). Sería oportuno recordar que con la música del *Güegüense* sucede algo parecido y así lo hemos hecho constar en su momento. En cuanto a las transcripciones comentadas con anterioridad por A.

Arrivillaga y M. Stöckli, los autores dejan una extensa reproducción de las mismas en el apéndice anexo a su trabajo (Arrivillaga, 2006: págs. 154 a 167). Los aspectos coreográficos derivados del baile debieron originarse, sin duda, en alguna danza ritual pero influencias ejercidas de forma posterior han convertido la misma en unos pasos extraordinariamente simples que los actores ejecutan hasta la saciedad. Al respecto, las anotaciones hechas por Brasseur responden más a los movimientos escénicos que a los requisitos coreográficos, no estableciendo el abate mucha diferencia entre ambos.

El título de la obra pudiera resultar engañoso pues el verdadero protagonista del drama no es el Varón de Rabinal, sino el Varón de los Queché. Ciertamente, la representación gira en torno al noble prisionero; así lo prueba, entre otras muchas cosas, que el Varón de Rabinal no tenga ninguna intervención textual en la segunda mitad de la misma mientras el Varón de los Queché mantiene sus parlamentos en todos los actos. A semejanza de los héroes trágicos este personaje acepta con resignación el destino que le aguarda, lo que hace suponer que dicho desenlace, conocido por el público aborigen que contemplaba la recreación escénica, es el que da sentido a toda la obra. Con ello, la fatalidad del final se encuentra inscrita en el rito que recrea; dicho rito, como cualquier otro de entidad religiosa, debía cumplirse en su totalidad. En este caso se asistía a la inmolación de un importante enemigo. Y no deja de ser paradójico que tanto el lector de la obra como el espectador de su puesta en pie perciban que el argumento se decanta de forma evidente, no hacia el victorioso guerrero de Rabinal, sino hacia el noble cautivo Varón de los Queché, lo que lleva a R. v. Akkeren a sostener la idea de que los autores pertenecían “al linaje Toj”, que llegaron junto con los K’iche’s a la región (2005: 67). La dignidad con que el arrogante prisionero acepta su sentencia y sacrificio sobrepasa en mucho a la del resto de los personajes retratados. Algunas de estas circunstancias han llevado a ciertos críticos y analistas del texto a compararlo con el más primitivo teatro griego, es decir, con las tragedias áticas que debieron representarse con anterioridad a los tres grandes autores de la época clásica helena:

“[*El Rabinal Achí*] ...hace pensar en los orígenes de la tragedia ática, en el teatro ritual de Querilo y Frínico, cuyas formas se ven claras todavía en *Las suplicantes* de Esquilo”.(Cardoza, 1989: XVII).

En cuanto a la cualidad o información que pudieran aportar los nombres de los personajes, éstos no dejan de ser genéricos. Cuatro de ellos llevan máscaras pintadas en oro: Hob Toh, también llamado Cinco-Lluvia por ser este el número que debía designar el día de su nacimiento, el Varón de Rabinal, hijo de Hob Toh, el Varón de los Queché (o Quiché) y el Muy, hombre travestido con el traje propio de las indígenas kekchíes. Los críticos no se han puesto de acuerdo sobre la naturaleza de este personaje femenino interpretado siempre por un hombre, como tampoco coinciden a la hora de admitir si se trata de la madre de la princesa. La máscara que porta el personaje aludido es igual a las demás, con finos bigotes y perilla, aunque sus pómulos son más rosados que las del resto. Al preguntar sobre semejante particularidad los danzantes nos informaron que el personaje simboliza la dualidad maya, en este caso desdoblada en hombre-mujer, dualidad que impregna algunos otros aspectos del drama, criterio sostenido de forma paralela por M. León-Portilla, quien mantiene la opinión de que los ““guerreros águilas y guerreros jaguares amarillos expresan la oposición dual de Sol-luz-vida / Noche-oscuridad-muerte, respectivamente” (León-Portilla, 1995: 38).

Sobre la naturaleza de estos guerreros una cita de J. Cid y D. Martí, transcrita por J. A. Rossi, revela las similitudes culturales y religiosas que relacionaban este rango de militares en los mundos maya y azteca:

“Los sacrificios humanos de los aztecas, tan espectaculares como la fiesta Tlacaxipehualiztli o desollamiento de hombres, se desenvuelve con gran aparato escénico. (...) Al día siguiente se verifica un simulacro de lucha con dos hombres vestidos de águila y dos de tigre que forman la comitiva del gran sacerdote, junto con los representantes de los númenes de Anahuac. Comenzaban el canto y el baile e iban subiendo los cautivos a la piedra de sacrificio para ser inmolados”. (Rossi, 2006: 66 y 67).

El hecho de que sean las águilas y los jaguares los encargados de inmolar al Varón de los Queché responde a la importancia que, a todos los niveles, reviste éste prisionero como víctima sacrificial. L. Cardoza informa que los personajes femeninos “nunca hablan” y que la princesa, como hemos podido comprobar, no porta máscara alguna –sería conveniente recordar que en *El Güegüense* los personajes femeninos tampoco la utilizan-. En cuanto al uso de tan característico elemento teatral por parte del resto de los personajes, Cardoza había observado, siguiendo las indicaciones que sobre el *Rabinal* dejara Brasseur, que su utilización garantiza la identidad individual de cada uno de los personajes, por lo que si durante la representación algún actor se fatiga le pasa la máscara a otro para que lo reemplace en el baile (Cardoza, 1989: XVII). Sin embargo, nosotros hemos constatado durante tres años consecutivos que, actualmente, la representación de cada papel la inicia y finaliza el mismo actor que lo asume. Sobre las máscaras hay otro dato verdaderamente importante: Todas ellas llevan dos incisiones o aberturas laterales a la altura de las mejillas. Akkeren las justifica remitiendo las mismas a los orígenes míticos del pueblo maya; según relata el *Popol Vuh*, después de sacrificar a los dos hermanos gemelos y moler sus cuerpos sin vida, el polvo resultante fue arrojado al río, de donde regresaron transformados en pescados. Akkeren opina que el personaje de Ixq Muy conserva en el *Rabinal* su naturaleza de pescado pues asocia el nombre –Muy- con un pescado –el *muy*- cuyas barbas son pronunciadas. Al final de su exposición, el citado autor concluye que la dualidad hombre-pescado queda patente en todos los personajes de la obra “por las arrugas que tienen en sus máscaras” (Akkeren, 2005: 72).

Ciertamente, existe un misticismo sobre las citadas aberturas laterales que equipara las hendiduras a las agallas de los pescados, pues según la tradición el origen del pueblo maya se encuentra en el mar. Alguien mucho más prosaico, el muchacho que actualmente se encarga de la elaboración mascarera, Leoncio Osorio, hermano menor del actor principal del baile (pues Esedonio Osorio interpreta el personaje del Varón de Rabinal) y de quien pudimos adquirir una, nos dijo personalmente que dichas hendiduras se hacen para que los actores puedan respirar cuando las llevan puestas. En cuanto a la indicación sobre las “arrugas” de las máscaras desconocemos a qué máscaras se refiere el señor Akkeren, pues

el color dorado de todas ellas es absolutamente liso en la totalidad del rostro. Sobre el texto que actualmente se utiliza (el que se haya en posesión de don José León Coloch Garniga, es decir, el supuesto Manuscrito Pérez), hemos observado que en la quinta ronda falta un monólogo del K'iche' Achí. Y otro del Rabinal Achí en la sexta, evidentes omisiones del copista que transcribió el texto. Para la descripción del vestuario R. Acuña establece una relación que toma de Rodríguez Rouanet; en dicha relación Acuña concluye que los trajes utilizados debieran ser de fuertes colores y de terciopelo, pero las limitaciones económicas obligan a confeccionarlos con crespón de seda (Acuña, 1975: 94). Téngase en cuenta que la cita Acuña está fechada en el año 1975, hace por lo tanto unos cuarenta años. Al respecto, nosotros hemos podido comprobar que, actualmente, los trajes sí son, en efecto, de terciopelo. En cuanto al atrezo, todos los personajes llevan algún elemento en las manos; Hob Toh, el Rabinal y el Quiché portan en la mano izquierda un plato que simula ser un escudo de plata. Dicho plato lleva sujetas unas monedas que al ser sacudidas producen un tintineo característico. En la mano derecha estos personajes portan un hacha pequeña con un pañuelo atado al cabo. El Muy porta, así mismo, otra hacha. Es de resaltar que, como ilustra de forma extraordinariamente acertada D. Tedlock (2003), la indumentaria de los personajes masculinos recuerda muchas de las figuras que aparecen retratadas en los códices pictográficos mexicanos y en los bajorrelieves de los templos de las dos culturas – maya y azteca-; como la imagen del guerrero que decora el Templo de las Inscripciones en Palenque o la del guerrero que permanece sentado en Chichén Itzá. Y lo mismo ocurre con los estandartes que portan a sus espaldas los guerreros del jaguar y los guerreros del águila; de hecho, los *Anales de los Cakchiqueles*, obra a la que nos hemos referido en varias ocasiones, contiene indicaciones sobre diversas danzas de carácter mítico, legendario o guerrero en las que los danzantes se disfrazaban con pieles y cabezas de animales.

4.10 El argumento

La obra principia cuando el Varón de los Queché desafía a Job Toj a las puertas de su palacio. Este palacio es la fortaleza de Kajyub, lugar “oficialmente” sagrado. Así lo reconocen al menos las publicaciones que realizan las instituciones del país [concretamente

el INGUAT -Instituto Guatemalteco de Turismo-]. Según este Instituto, el Kajyub fue la última capital establecida por los Rabinaleb, desde la que controlaban las zonas meridionales del amplio valle de Rabinal; en el exterior de la fortaleza, bajo sus fuertes muros, se produce el encuentro de los dos Varones. Las importantes ruinas del antiguo palacio todavía son visibles sobre el elevado cerro que domina la actual población de Rabinal. Según R. v. Akkeren dicha construcción estuvo pintada enteramente de rojo ya que el texto conserva “la versión *poqom* y la llama *kaqyuq*”, lo que, en lengua achí significa “*cerro rojo*” (Akkeren, 2005: 64). Sin embargo, no todo el mundo acepta esta interpretación:

“Brasseur había fijado la escena del Rabinal en la fortaleza del *Cakyug*. Ni el testimonio de Marroquín, que visitó personalmente la antigua sede de Rabinal y que la dejó descrita como estando “casas con casas de Teculutlan”, ni la clara y terminante descripción de Ximénez, ni ningún otro documento –indígena o español–, dan ni remotamente base para decir que las gentes de Rabinal ocuparon jamás los edificios que hay en *Cakyug*”. (Acuña, 1975: 111).

La propuesta del citado autor sitúa la acción del drama en *Zamaneb*, lugar igualmente sagrado donde se asentara la primitiva sede del municipio. Según Acuña, la fabulación que ha permitido identificar la fortaleza del Kajyub con la plaza que en la obra acoge el desarrollo de los acontecimientos relatados es debida a las “fantasiosas reconstrucciones históricas de Brasseur, quien confundió en un principio *Zamaneb* con *Cakyug*, como, después *Cakyug* con *Cakhay*” (Acuña, 1975: 115). Recordemos que también L. Cardoza (1989) localizaba el drama en *Zamaneb*. En su momento los propios bailarines, achí parlantes, nos indicaron de forma personal que Kajyub significa “el cerro más alto”, pues *Kaj* se debe traducir como “lo más alto” o “en los más alto” y *jiyub*’ como “cerro”. Añadimos que la propia grafía de las letras nos la escribieron ellos, pues nosotros éramos incapaces de transcribirla. También nos informaron que la tradición asegura que el cerro sobre el que se encuentra el Kajyub pertenece a Ajaw, el “dueño de la montaña”, por lo que todas las ceremonias previas a la ejecución del baile se realizan en aquel lugar con intención de solicitar su permiso.

Otro de los lugares sagrados que pudimos visitar es la fortaleza (consideradas todas ellas “lugares mágicos”) de Chitinamit, cuyo sentido es el de “ciudad”, por lo que nos indicaba el guía que nos acompañó que el lugar se llamaba así porque celebraba un mercado, lo que vendría a significar que este último asentamiento carecía del carácter militar del Kajyub. Cuando ascendimos al Kajyub también visitamos “La Picota” o “piedra baleada”, muro vertical de roca natural localizado en los alrededores de la fortaleza que muestra varios impactos de proyectil. Los habitantes del Rabinal están convencidos, y así lo expresan, de que los proyectiles fueron disparados por los arcabuces de los españoles en la guerra que mantuvieron con los indígenas parapetados tras esta defensa. Es posible, pero hasta que un minucioso estudio de balística, realizado por un experto, no determine la antigüedad de los impactos cabe en lo posible, y sería lo más probable, que las huellas procedan de la contienda civil que se desató en la zona durante la dictadura militar.

El Varón de Rabinal principia su intervención capturando, con un lazo, a su enemigo, quien se niega a dar su nombre y a confesar el noble linaje al que pertenece. No obstante, el Varón de los Queché reconoce que ha sido apresado por el más destacado de los varones. Igual admiración siente el Varón de Rabinal por el enemigo que acaba de atrapar. Ambos intercambian amenazas y respetables adjetivos honoríficos, cargados de elegante elocuencia. De hecho la reiteración de los títulos acreditativos de los linajes suele finalizar el texto de un personaje para dar comienzo al del otro; a pesar de las expresiones intimidatorias los dos se consideran, mutuamente, varones honorables, pues ambos saben que representan la dos caras enfrentadas de una misma moneda. No obstante, la importancia otorgada al espacio físico del territorio violentado no pierde su trascendencia; la invasión y perturbación que infringe al mismo el Varón de los Queché resulta imperdonable para los Rabinaleb y, por lo tanto, clama venganza. Uno de los actos imputables más deleznable es el del rapto de los “blancos niños”. En realidad con semejante acusación el Varón de Rabinal se está refiriendo a la toma de prisioneros Rabinaleb de todas las edades, pues como “blancos niños” eran conocidos los habitantes de este sector del valle. También debemos recordar (Capítulo II) que el principal motivo de las llamadas Guerras Floridas mexicanas era el de obtener prisioneros y, muy especialmente,

jóvenes guerreros para sacrificarlos a los dioses y, con ello, aplacar su necesidad de alimento humano. En el primer acto, apenas iniciada la obra, El Varón de Rabinal espeta al Varón de los Queché:

“¡Si no revelas el rostro de tus montañas
el rostro de tus valles,
entonces quiera el cielo,
y quiera entonces la tierra
que no seas sino comida,
que no seas sino bocados [s]”. (Bretón, 1999: 155).

Estas expresiones reflejan de forma muy clara el sentido contenido en las amenazas. En efecto, conocemos la suerte que aguarda al prisionero; de hecho, la obra finalizará con su sacrificio ritual. Para A. Bretón (1999), los Rabinaleb, que han sufrido numerosas bajas debidas al asalto de los quichés, solicitan a sus enemigos que rompan con la deleznable práctica de entregarlos como alimento para sus dioses.

Después de haber asegurado a su prisionero atándolo a un árbol el Varón de Rabinal entra en la fortaleza e informa a su padre de la captura. En el segundo acto se permite la entrada en la fortaleza, en calidad de prisionero, al Varón de los Queché; el gobernador lo deja entrar a condición de que lo haga de una forma respetuosa. Antes de proseguir debemos aclarar que la división de los actos depende en gran medida de la versión que se utilice; de esta forma los parlamentos que para J. Cid y D. Martí (1964) inician el tercer acto corresponden al acto cuarto según la versión de Bretón (1999 y 2005), por lo que no debe extrañar que algunas ediciones dividan el texto en cuatro actos y otras en tres –G. Raynaud (1953) y H. F. Sacor (2006) dividen la obra en cuatro-. Cuando se encuentra en su presencia, a pesar de lo pactado y de hallarse en situación de evidente desventaja, el valiente Varón de los Queché amenaza a Job Toj – Jefe Cinco-Lluvia-, gobernador de la fortaleza y padre del Varón de Rabinal. Apaciguados los ánimos el Varón de los Queché es interrogado sobre los delitos que se le imputaban en el primer acto; el valiente guerrero no los niega. Job Toj está dispuesto a perdonarlo si se somete a su autoridad e integra a su

corte, pero éste declara que prefiere morir antes que aceptar algo así. La sentencia es inmediata, será sacrificado.

El Varón de los Queché reclama, antes de morir, sus privilegios: Beber la embriagadora bebida de los Rabinaleb, tocar el velo o pañuelo y bailar con la princesa Uchuch Q'uq' Uchuch Raxon, la “Madre de las Plumas Verdes y Azules” -, según A. Bretón (1999) la esposa de Rabinal Achi-. Para J. Cid y D. Martí, estas eran las peticiones habituales que solicitaba un guerrero de su categoría antes de ser sacrificado (1964). R. v. Akkeren discrepa de lo anterior al considerar que la bebida, llamada “*Kiya* y *matul* por un lado y *Ixtatz'unun* por otro”, no era sino un “*liquido dulce*” que embriaga al personaje “como si hubiese sido adormecido o atontado” (Akkeren, 2005: 69). Cuando el K'iche' Achi solicita bailar con la princesa, Akkeren observa que el texto utiliza el mismo verbo que el que utiliza para “bailar” con el tejido. Todas las traducciones coinciden en que, al darle el tejido los Rabinaleb recomiendan al Varón de los Queché –K'iche' Achi- que lo trate con sumo cuidado y, sobre todo, que no lo rompa. Y la misma indicación se le da cuando va a bailar con la muchacha: Que la esconda y mantenga guardada dentro de los muros de la fortaleza. Como si el velo y la princesa fueran una misma cosa. Lo que lleva a Akkeren a interpretar que la explosión musical que acompaña la danza de los dos jóvenes representa “el momento en el que k'iche' Achi desflora a la doncella, simbolizado por el rompimiento del tejido” (Akkeren, 2005: 72).

Ciertamente la posibilidad planteada por Akkeren es bastante probable, a pesar de que es el único autor de cuantos hemos consultado que interpreta la cuestión bajo estos términos:

“Se supone que en siglos anteriores y en tiempos prehispánicos fue la escena crucial con la participación de muchos tambores y trompetas. En el transcurso de los siglos podían haberlo cortado de la escenificación por razones económicas” (Akkeren, 2005: 72).

Si, en un principio, podemos aceptar las suposiciones del autor que venimos citando, pues éstas nos parecen suficientemente fundamentadas, consideramos que la última

aclaración reproducida pertenece más a la visualización con que un director de escena podría prefigurar el momento en un montaje futuro que a una realidad documental verificable. Una vez más nunca sabremos cómo se entendió esa escena “cumbre” en épocas anteriores a la reposición del baile que, en 1885, presenciara el abate Brasseur, como tampoco podemos conocer cómo se representaba el momento culminante de la inmolación del prisionero. Ni siquiera sabemos si en verdad eran escenas “cumbre”. Sobre este puntos podemos presumir, intuir o inventar muchas posibilidades, pero todas ellas quedarán en eso, en meras posibilidades. Por añadidura, ni siquiera sabemos, a ciencia cierta, si la interpretación ofrecida por R. v. Akkeren sobre las escenas del velo y de la danza con la princesa tenían el significado que el investigador les atribuye. Si bien dejamos la puerta abierta a todas las propuestas reseñadas recomendaríamos a los investigadores que no incursionaran en los aspectos más puramente escénicos, porque, de momento, lo único verificable es que el sacrificio, tal y como es representado hoy en día, pasa casi inadvertido.

A pesar de lo expuesto, y a riesgo de estar equivocados, para nosotros queda muy claro - y en esto compartimos la opinión con A. Bretón, uno de los más importante investigadores y traductores del *Rabinal* - que el momento verdaderamente cumbre, el que justifica toda la relación “histórica” que los parlamentos van refiriendo, es la ceremonia final, que se consuma con el sacrificio del prisionero de guerra. Antes de morir el Varón de los Queché, Kaweq K’iche’, señor de los extranjeros de Kunen de Chajul e hijo de Balam Achi Balam K’iche’, soberano de los k’iche’, solicita le sea concedida la libertad durante doscientos sesenta días, es decir durante un ciclo correspondiente a la rueda calendárica a la que nos habíamos referimos en el capítulo II, con intención de despedirse de los suyos antes de ser inmolado.

Según la versión consultada, la acotación que acompaña el texto indica que el Varón de los Queché, después de obtener el permiso, se sale del círculo de danzantes para regresar inmediatamente a él, “sin volver a la galería en dónde Cinco-Lluvia está sentado”. En ese instante se aproxima a las águilas y a los jaguares, “colocados en medio de la corte en torno de una especie de altar” (Cid y Martí, 1964: 197). Los guerreros águilas y jaguares proceden al sacrificio. Sobre este punto los autores que acabamos de citar -J. Cid y D.

Martí- expresan que “las águilas y los jaguares rodean al Varón de los Queché y lo tienden sobre la piedra o altar de sacrificio, para abrirle el pecho. Inmediatamente se siente un coro general y se termina la obra” (Cid y Martí, 1964: 211). Es importante aclarar que de todas las versiones consultadas ésta es la única que incluye dicha acotación. Sobre este punto R. v. Akkeren considera que el Varón de los Queché es atado a un árbol para proceder a su inmediata ejecución mediante flechamiento. Por lo que a nosotros respecta, una vez más admitimos la hipótesis propuesta por Akkeren; efectivamente, el guerrero es conducido y amarrado a un árbol pues, en el momento de su muerte, ve una ardilla y un pájaro que, como bien indica este autor, están buscando su alimento:

“... aquí, en el ombligo del cielo
en el ombligo de la tierra, entonces, asemeje yo a esa ardilla
a ese pájaro
que murió en la rama
en el ramaje del árbol
de donde obtiene su alimento
su subsistencia
aquí, en el ombligo del cielo
en el ombligo de la tierra!”. (Bretón, 1999: 291).

Según defiende Akkeren en tiempos anteriores a la conquista “los guerreros Águilas y Jaguares eran flechadores. Bailaron alrededor de un palo o columna que representa el árbol cósmico, Iximche’, tirando las flechas al cautivo”. (Akkeren, 2005: 66).

A propósito de semejante afirmación, debemos recordar que el sincrétismo religioso encontró en San Sebastián uno de sus mejores exponentes, al igual que sucedió con la cruz, identificada con el árbol sagrado. También sería conveniente retomar la información que sobre este tipo de sacrificios aporta S. K. Lothrop, información que ya apuntábamos en el capítulo segundo. No obstante, el citado autor aún proporciona más datos al respecto:

“En primer lugar, respecto a los sacrificios humanos, los chibchas y los nahoas practicaban dos formas, en una de las cuales se extraía el corazón, mientras que en la otra se mataban a las víctimas con lanzas o flechas, dejando que la sangre corriera hasta el suelo. (...) Zárate describe un rito durante el cual se colocaba la figura de un hombre sobre unos postes altos y se le disparaban flechas, y hecho esto se sacrificaba a la víctima en el suelo”. (Lothrop, 2004: 83).

R. Acuña se preguntaba por qué el Varón de los Queché, una vez liberado, regresa de nuevo a Rabinal, aduciendo que en ningún momento el texto aporta explicación alguna al respecto. Según la lectura que el autor hace del texto la obra deja tan importante circunstancia pendiente de explicación (Acuña, 1975: 102). Para nosotros, sin embargo, queda suficientemente claro: La figura del guerrero alcanzaba importantes dimensiones en todas las culturas mesoamericanas y el Varón de los Queché es, antes que cazador, un militar. Hasta que el catolicismo cambió las antiguas concepciones religiosas, la inmolación del guerrero era considerada un gran honor para la víctima. Según declara S. K. Lothrop, “se dieron casos de cautivos que rechazaron la libertad e insistieron en ser sacrificados para asegurarse la felicidad futura” (2004: 95). Dicha información, que viene corroborada por A. Dávila (1977: 2), es compartida por A. Bretón, cuando interpreta que todo guerrero aspiraba a un tipo de muerte gloriosa. Si nos atenemos a la traducción realizada por A. Bretón, las palabras del Varón de los Queché no pueden ser más elocuentes cuando, en el momento mismo del sacrificio, expresa:

“¡Oh, vosotros, las Águilas
Oh, vosotros, los Jaguares,
vais a venir!
¡Haced vuestro trabajo
Cumplid con vuestro encargo,
Haced pues actuar vuestros colmillos
y vuestras garras,
para que en un instante me convirtáis en plumaje”. (Bretón, 1999: 291).

Y remitimos a unos comentarios que, en nota a pie de página, el autor de la traducción que acabamos de utilizar –A. Bretón– añade, fundamentando la hipótesis que venimos defendiendo.

Tampoco hay que descartar, tal y como señalan Noguez y López (1997) y M. A. Cervera (2011), éste último apoyándose en las investigaciones de Michael Graulich, la cercana identificación que los sacrificadores establecían con el guerrero inmolido. Gracias a esta identificación el sacrificio ritual de la víctima se transformaba en una muerte gloriosa cuya fuerza posibilitaba la purificación y posterior regeneración vital, al igual que había sucedido anteriormente con los dioses en Teotihuacan; de esta forma las divinidades condecían a estos valientes guerreros el derecho a compartir el paraíso de Tláloc o Tlalocán. Todo ello acerca al Varón de los Queché a las oscuras fuentes de la vida, confiriéndole la impronta de los grandes personajes trágicos, a pesar de que el término no se adecúe a la dimensión cultural con que se ordenaba el mundo precolombino.

4.11 El tambor sagrado como elemento catalizador de la representación religiosa

A pesar de las prohibiciones impuestas por las autoridades eclesiásticas durante la colonia a partir de 1520, los indígenas de Mesoamérica urdieron estrategias para ajustar a sus celebraciones rituales más importantes las fiestas patronales que los estamentos dominantes celebraban. Según P. Henríquez las fiestas en conmemoración a San Pablo y San Pedro encubrían, en realidad, antiguos ritos dedicados a ancestrales divinidades. Así ambos pasaron a ser identificados con Tojil, dios del Fuego y de la ofrenda, y con Mam, el Viejo dios de la Tierra. La autora afirma que San Pablo es la continuidad de Tojil, pues en su manto se encuentran las figuras distintivas del signo mexicano “Atl”, cuyo equivalente con el calendario sagrado maya de 260 días de duración corresponde al Toj, día en el que se pagan las deudas contraídas con el dios mundo y con los antepasados. El hecho de que San Pablo porte una espada termina de vincularlo con Tojil que, a su vez, llevaba la Jun Tijax, un puñal de pedernal con el que se inmolaba a las víctimas en los sacrificios. Siempre según las afirmaciones de Henríquez, durante la época colonial los Rabinaleb designaban

con el nombre de Jun Tijax a San Pablo, a lo que habría que añadir que la imagen de San Pedro se identifica con la de un anciano cuyas características son muy similares a las del dios Mam, el Viejo Dios de la Tierra (Henríquez, 2007).

A nosotros, los promesantes nos explicaban que San Pablo, San Pedro y San Sebastián eran “emplumados”, expresión con la que los lugareños quieren indicar que se les adorna con plumas. Lo más curioso es que la población afirma casi unánimemente que San Pedro y San Pablo son... ¡hermanos! -clara connotación con los gemelos protagonistas del *Popol Vuh*-, y que los dos santos, junto a San Sebastián, son “luchadores”. Según esta idea, extraordinariamente extendida, San Pedro es el mayor de los dos, lo que justifica que suelen nombrar a San Pablo como “el menor”. Al margen de todas estas interpretaciones, lo cierto es que el baile del Rabinal se encuentra totalmente vinculado, al menos en el presente, a las festividades de San Pablo, es decir, a una celebración religiosa a cuyo marco institucional se ha acogido. Pero lo verdaderamente importante es que el baile representa, indiscutiblemente, la pervivencia de unas prácticas rituales indígenas totalmente ajenas al dogma católico.

El hecho de que dicha celebración se haya podido adaptar, como tradición festiva de carácter paralitúrgico, a unas exigencias que, desde todo punto de vista, son ajenas al espíritu que la inspiró no minimiza que en, el fondo, estemos ante una representación profundamente religiosa que escenifica la inmólación de una víctima humana como acto catalizador de los temores, necesidades y deseos colectivos. Hablamos, por lo tanto, de un tipo de escenificación en el que las significaciones cambian de forma sustancial y lo que sería inaceptable en una puesta en escena occidental adquiere dimensiones míticas para el colectivo social al que nos venimos refiriendo. Los cultos que una vez representaron la élite litúrgica prehispánica, eliminados por la conquista española, hubieron de transformarse en la expresión de cultos campesinos locales adaptados a las nuevas formas religiosas.

Mientras el cristianismo más ortodoxo se establecía en las ciudades, la población rural indígena supo traspasar sus primitivas expresiones simbólicas a las nuevas coreografías. Como resultado, a pesar de que la estructura de ciertos ritos indígenas aparezca velada por

las conmemoraciones católicas sobrevive preservado, casi íntegro, el profundo sentido religioso de los mayas prehispánicos. No obstante hay que admitir que el hecho de que la danza del *Rabinal* esté considerada como la mejor expresión cosmogónica que poseen los rabinalenses no impide, según señala Raynaud, que no actúen sobre la misma influencias que, de forma indirecta, contribuyen a truncar el texto omitiendo toda referencia al sistema religioso en el que ésta se encontraba inserta. En efecto, en ningún momento se hace mención a los dioses. Empero, cuando G. Raynaud se pregunta “¿por qué cuando el drama termina; cuando el Varón de los Queché cae muerto por esas águilas y jaguares, no le arrancan el corazón y lo presentan a los cuatro puntos cardinales y a sus dioses, y después al Sol y a su animador sobrenatural?” (Raynaud, 1995: 110), nosotros dejamos abierta la posibilidad de que, inmolado en el chacmool o asaeteado bajo un árbol, la “legalización” del baile conllevaba la renuncia a algunos de sus más importantes elementos constitutivos.

Ya lo habíamos expresado en el anterior punto, lamentablemente nunca sabremos cómo recreaban los antiguos representantes del *Rabinal* el momento del sacrificio. Lo cierto es que la mayoría de los textos editados evitan las didascalias que invitan a los actores a tender al Varón de los Queché sobre el ara del sacrificio para arrancarle el corazón o a amarrarlo a un árbol para inmolarlo mediante el lanzamiento de las flechas y los actuales bailarines del drama, cuando llega el momento, simplemente cierran un círculo sobre el ilustre prisionero, que cae arrodillado en el centro, al tiempo que lanzan gritos de victoria. En ninguna de las representaciones que presenciamos (2009, 2010, 2011) –y vimos muchas- ni siquiera indicaron con un gesto de los brazos el hecho de apuñalarlo, mucho menos el de asaetearlo. Pero, no obstante, la inmolación del Queché se halla presente en ese dramático final, así se siente y así se aprecia, a pesar de no hallarse expresamente relatado.

El “baile” se representa cada año en los atrios de las iglesias de Rabinal –parroquia y calvario- y por sus calles y plazas del 18 al 25 de enero; es decir, durante las fiestas patronales con que el municipio conmemora a su santo patrón, San Pablo –según indica el calendario cristiano San Pablo y San Pedro se conmemoran el mismo día, el 29 de junio-. De esta forma, durante estas fechas, los espacios públicos destinados a la ciudadanía pasan

a ser espacios de representación, pues según la define P. Pavis el área de actuación abarca la superficie total que utilizan los actores durante el desempeño de sus funciones:

“Todo espectáculo tiende por su práctica a fijar un perímetro de representación inviolable e infranqueable para el público, incluso si a éste se le invita a invadir el espacio escenográfico. Desde el momento en que los actores toman físicamente posesión del área de actuación, el espacio se convierte en “sagrado” en tanto que simbólico de un lugar representado. (...) El área de actuación se estructura así por medio del gesto o incluso por la sola mirada del actor”. (P. Pavis, 1988: 36).

Además de ese espacio público transformado momentáneamente en espacio lúdico y de representación escénica, cuyo sentido ciudadano se encuentra al servicio de una celebración mayor –las fiestas patronales-, el espacio, improvisado cada día, en el que se desarrolla el argumento de la obra obedece, de forma perfectamente señalada por los diálogos de los personajes, a un interior y a un exterior. Dichos espacios, cuyo número total asciende a cuatro, se afirman y alternan con los parlamentos ordenándose de la siguiente forma: El diálogo entre el Quiché Vinak y el Rabinal Achí transcurre en un espacio abierto, es decir, exterior. El diálogo entre el Rabinal Achí y el Hob Toh discurre en el interior del palacio o casa señorial. El tercero de los diálogos, el que intercambian el Rabinal Achí y el Quiché Vinak, en el exterior. Finalmente, el diálogo entre el Quiché Vinak y el Hob Toh transcurre una vez más en un interior. En ambos casos, la alternancia de espacios queda supeditada a la vocación centrípeta del espectáculo que tiende, sorprendentemente, a encerrarse en sí mismo. Esto es así porque a los intérpretes del *Rabinal* no les interesa el público, si gusta la obra, si el espectador entiende lo que está presenciando o si su proyección es la correcta, lo que viene a romper los “esquemas” preconcebidos más academicistas sobre el teatro. Y no obstante hay un referente omnipresente en todas las escenificaciones, el *tun*. Hemos podido comprobar como, siempre, los actores delimitan el espacio de representación en función del tambor sagrado, a cuya proximidad suele sentarse su *holpop*. Porque lo importante no es que el baile se vea, sino que se realice.

Asimismo, la propuesta teatral mantiene una retórica corporal prehispánica ajena a los códigos y sistemas de interpretación occidentales, lo que posibilita una lectura de los signos pero no tanto de la semántica de sus significados. De esta forma, en la introducción que L. Cardoza dedica a su edición del *Rabinal* de 1989 el autor confiesa que, cuando presenció por vez primera una representación del *Xahoh Tun* o *Baile del Tun*, realizada en el Teatro Fábregas en el año 1966 y repetida pocos días después en el Teatro de la Paz, se aburrió soberanamente. En estas puestas en escena, refiere Cardoza, no había posibilidad dramática alguna y la reiteración constante de los textos dormía hasta al espectador más interesado (Cardoza, 1989). Otra cosa muy diferente experimentó el citado autor cuando volvió ver la misma representación durante las fiestas patronales que celebraba el municipio del Rabinal.

Para nosotros, que hemos podido verificar lo mismo con *El Güegüense*, la falta del entorno religioso-festivo es lo que inadecúa el traslado de las obras a un espacio a la italiana. Al respecto, la puesta en escena del *Güegüense* que acometimos en el año 2006 para el Teatro Nacional Rubén Darío, debió someterse a una adaptación importante del texto que incluía la supresión de las constantes reiteraciones, la reducción del tiempo de duración y la elaboración de unas semiologías descifrables y actualizadas; es decir, hicimos algo “basado” en *El Güegüense* que se baila en Diriamba. De no haber obrado así el resultado hubiera sido tan negativo como el que presenció L. Cardoza en los teatros mencionados. Porque, sin ánimo de comparar la mentalidad, la idiosincrasia y la sensibilidad de los indígenas anteriores a la Conquista, hay unas cualidades inherentes al drama que permiten a los actuales rabinalenses apreciar la puesta en escena de forma muy distinta a como la pueda percibir un turista. En este último caso lo más probable es que, a la vista del resultado teatral final que ofrecen actores y espectáculo, el visitante ocasional se sienta completamente decepcionado al sentir que su aportación como espectador, el valor que su presencia debería prestar al hecho escénico, no son tenidos en cuenta. Esto es algo que hemos podido comprobar numerosas veces no sólo con el *Rabinal Achí* sino también con *El Güegüense*.

En dichas obras, pero especialmente en el *Rabinal*, a los aspectos escénicos se les añade con vehemencia una proximidad mitológica ignorada por la mayoría de los espectadores

foráneos. Pero es precisamente esa actitud espiritual la que permite que el colectivo actoral y el público de Rabinal compartan una ceremonia que, por conocida, no precisa ser escuchada en su total integridad. De esta forma el rito adquiere, aun en la simpleza de los accesorios utilizados en el atrezo, una profundidad emocional cercana a la poesía. Así lo hemos vivido siempre nosotros, cada una de las veces que hemos presenciado la ceremonia, porque el marco de las fiestas en honor a San Pablo, su santo patrón, determina los aspectos religiosos que la reiteración escueta del drama y su falta de teatralidad le han ido restando a su ancestral gramática. Habría que añadir que a pesar de que el texto no sea rimado existe una musicalidad interna procedente de las reiterativas oraciones. Por lo tanto, lo que pudiera ser interpretado como cansinamente repetitivo –y nos estamos refiriendo tanto al texto como al movimiento actoral–, no es otra cosa que la articulación de un discurso emitido desde una identidad –la Achí– que se manifiesta cargada de fórmulas reverenciales, saludos respetuosos y expresiones vinculadas a un medio territorial que por derechos históricos le pertenece.

Si se admite el paralelismo, al analizar el sentido espacial de *Las Meninas*, X. Rubert de Ventós invita al espectador del cuadro a participar del desdoblamiento propuesto por Velázquez:

“El enigma de las “Meninas” (*de Velázquez*) es irresoluble, ya que el espacio “no duplica la escena como en la pintura holandesa, sino precisamente lo que está fuera de la escena, lo que se vería si la tela se prolongara hacia adelante” (M. Foucault). Así se cumple el mandato de Pacheco: la imagen ha de salir del cuadro”. (Rubert, 1987: 155).

Y la misma reflexión hace el autor citado con el obelisco de la plaza de San Pedro, uno de sus elementos arquitectónicos más importantes del Vaticano:

“La columnata frontal de San Pedro no pretende reflejar o expresar su laberíntico interior de pasillos, antesalas, oficinas y capillas, sino precisamente camuflarlo para

ofrecer la imagen homogénea y monolítica de una Iglesia, “Una, Católica, Apostólica y Romana””. (Rubert, 1987: 147).

Algo parecido podemos afirmar nosotros sobre la utilización de los sistemas sígnicos en el *Rabinal*. Pero por continuar con el ejemplo que adoptan las formas textuales del drama, el procedimiento de recitado que utilizan los actores del *Rabinal*, rápido, monótono y apenas audible, genera otra de las problemáticas que sufre espectador, problemática a la que se le junta la imposibilidad de proyección sonora que supone el uso continuado de las máscaras:

“De ahí que no se pueda decir que la parte oral de los bailes es popular ni que sirve al fin de mantener viva la tradición en el pueblo, como tampoco puede decirse que el pueblo acude a los bailes para ver la representación de una historia. Como anotaba agudamente un observador inglés que visitó Guatemala a principios del siglo XVII, a los indios les importa lo que se hace en los bailes, no tanto lo que se dice”. (Acuña, 1975: 98).

Porque, repetimos, la representación no se hace para ser vista, sino para ser vivida en su sentido ritual y con el espíritu participativo que demanda la celebración religiosa que le da acogida. Lo acabamos de expresar, a los actores no les preocupa la audiencia, pues el drama se celebra en honor a la deidad (en este caso sustituida por un Santo católico). Recordemos que la casi totalidad del público asistente conoce el argumento. En su novela *Al otro lado de la niebla*, J. L. Arsuaga pone en boca de uno de sus personajes cierto relato mitológico; se trata de un relato que ha sido contado numerosas veces, “lo que confirmaba que la historia se transmitía de una manera fijada desde tiempo inmemorial” (Arsuaga, 2005: 122 y 123). Con posterioridad, Arsuaga, asumiendo la personalidad de su protagonista, reflexiona sobre lo escuchado.

Desde el punto vista que venimos tratando, lo importante de esa reflexión reside en el vínculo que el paleoantropólogo –Arsuaga– establece entre el narrador, los oyentes y la narración; un vínculo muy similar al que los danzantes del *Rabinal* y del *Güegüense*

establecen con la audiencia, porque sólo cuando el teatro se vuelve profano, producto social o elemento propagandístico necesita que actores y espectador se sitúen confrontados para que el mensaje sea advertido con toda claridad. Esta misma evolución la podemos encontrar en el teatro griego a través de su adecuación espacial y en el uso desacralizado de sus mitos. El actor del *Rabinal*, al igual que el actor del *Güegüense*, no se preocupa por la proyección de la obra, ni por la claridad o teatralidad de sus gestos. Estos actores son importantes en sí mismos y para las representaciones que asumen, al margen de la “calidad” de sus niveles interpretativos. La valoración que pudiera hacer la audiencia de su talento, su virtuosismo o el dominio de las técnicas interpretativas les tiene sin cuidado. No es que ignoren al público o que éste los ignore a ellos; es, simplemente, que en el marco de las celebraciones patronales, todos son actores –sacerdotes, colaboradores, danzantes y audiencia- y cada uno debe representar su propio papel protagónico, por lo que los promesantes del *Rabinal* tienden a establecer esa direccionalidad circular y centrípeta de la que hemos hablado.

Al preguntarle a Esedonio Iboy Osorio qué importancia tenía para los actores del drama el público que los acompaña éste actor del *Rabinal* nos informó que ellos bailaban para el santo y no para la concurrencia que se agolpa con curiosidad en torno al evento. Precisamente por ello hemos constatado reiteradas veces que el baile siempre se orienta hacia el pórtico de las iglesias o hacia la hornacina que contiene el santo que los asiste, sin importar la distribución espontánea que el público va conformando. Cuando no hay espacio representativo sagrado (como los mencionados pórticos de los edificios religiosos), ni hornacina -lo cual sucede cuando el baile se ejecuta en el diezmo o en las Cofradías- los actores bailan hacia donde se encuentran sentados los ancianos de *Rabinal*, es decir hacia el *tun*. Al respecto, en una ocasión, pudimos comprobar cómo los bailarines continuaron estableciendo su dependencia espacial con respecto a la situación del *tun*, a despecho de los altos diplomáticos que se encontraban presentes en el evento y para los que, supuestamente, se había organizado la función. El hecho de ignorar al grueso del público congregado es otro indicio más que viene a confirmar que la pieza se encuentra en un estadio sinceramente religioso. Y el hecho de que el tambor sagrado oficie como referente espacial posibilita que el baile se realice en cualquier lugar sin quebrantar los requerimientos rituales, al tiempo que lo vincula con una época perdida. Cuando el baile finaliza los actores se alinean frente

a tan importante y ancestral referente religioso, recitan una oración, se santiguan y, con una respetuosa reverencia, después de darse todos ellos la mano y saludar del mismo modo a los ancianos presentes, abandonan el lugar de la representación. El día que esto cambie y el espectador ocasional pase a sustituir el valor mitológico y espiritual que representan tanto el elemento arquitectónico o escultórico religioso como el tambor sagrado, la ceremonia perderá sentido cediendo su preeminencia a las exigencias visuales que requiere todo espectáculo escénico. Y en ese momento será necesaria una profunda transformación dramática.

Revestido de propiedades míticas vinculantes, la función que realiza el *tun* sagrado es primordial pues sus ritmos marcan la sucesión de escenas y el aumento progresivo de la tensión. El equilibrio que se establece entre los ritmos derivados de la percusión y el crescendo dramático no se encuentra supeditado al texto, que en todo momento mantiene su estabilidad poética a través de las fórmulas repetitivas y de los símbolos imaginativos que ellas producen. Obedeciendo al plan maestro de la obra, la propuesta argumental organiza el espacio de la representación y los elementos que en él intervienen en función de un rito sacrificial que en determinado momento fue prohibido. Y los ritos previos que preparan y acompañan la puesta en escena incluyen ceremonias con visitas a la fortaleza sagrada del Kajyub, así como a los cerros Saktijel, Xeramb'a y Ximb'aja. Estos cuatro montes representan los cuatro puntos cardinales que, a su vez, se encuentran contenidos en la cruz maya. Los cuatro colores de la misma simbolizan, según los lugareños, las cuatro etnias de Guatemala. Según me explicó el señor Coloch en cada uno de los extremos de esta cruz se enciende una vela: La de color rojo es para agradecer al sol la luz, la fuerza y el calor de la sangre, la de color amarillo celebra el aire que llega desde el norte llenando los pulmones de energía, la de color negro simboliza la oscuridad que domina el mundo cuando se pone el sol y la de color azul representa el agua como fuente de vida. Junto a la población, en el valle, cuatro guías espirituales (chamanes) representan y ofrendan nuevamente a los cuatro puntos cardinales. Los actos de purificación (la "limpia") se combinan con oraciones destinadas a Balam Ajaw, principal divinidad maya. Acto seguido se invoca al resto de divinidades menores, todas ellas locales, encargadas de salvaguardar la naturaleza y el entorno geográfico de Rabinal. El fuego sagrado que encienden al inicio del ritual lo

alimentan con candelas de parafina de diversos colores. Al compuesto de las velas lo llaman *porón* y en ese fuego queman diversas plantas aromáticas. Una vez purificados todos los presentes la *Danza del Tun* puede comenzar.

De la misma forma, cada día, antes de desplazarse hacia los lugares tradicionales de representación –atrios, cofradías y diezmos- los actores se reúnen en casa de don José León Coloch Gárniga, su “director”, o, más propiamente, el *holpop* y realizan un acto religioso - don José León tiene categoría sacerdotal, aunque hemos podido comprobar que no todos sus paisanos están dispuestos a admitirlo-. Allí, según nos informó el propio Díaz de forma personal, don Santiago Díaz, guía espiritual, agradece a Dios Padre, mediante oraciones, el amanecer de un nuevo día y el hecho de que el baile se pueda celebrar una vez más sin novedades.

El altar temporal que se erige en casa del señor Coloch -del que poseemos documentación gráfica- es uno de los mejores ejemplos del sincretismo religioso que venimos observando en toda Centroamérica. En él las máscaras que los actores utilizan en el baile y el *tun* sagrado se sitúan, de forma mezclada pero organizadísima, en el mismo plano que el resto de elementos católicos, cristianos e indígenas. Aunque, a decir verdad, fuera del contexto maya pero integrado en las esferas religiosas mesoamericanas podemos encontrar fenómenos parecidos en los ambientes domésticos. Con motivo de la celebración religiosa, bien sea mariana, santoral o en honor a Cristo crucificado, es frecuente que en determinados hogares, apegados a este tipo de tradiciones, se monte un altar con la imagen venerada. A él acuden, en romería, los vecinos de las calles y viviendas adyacentes. En los mismos, el culto incluye actividades tan dispares como las descritas por F. Kinloch; según informa esta autora, las anfitrionas del improvisado templo pueden empezar el día “barriendo el patio y prendiendo pequeñas fogatas en dirección a los cuatro puntos cardinales. Después, se les podía ver arrodilladas frente al altar familiar, rezando el Ave María y otras oraciones católicas en su propia lengua materna” (Kinloch, 2005: 82).

Finalizadas las oraciones previas a la representación del *Rabinal*, otra de las paradojas que ha traído el sincretismo reside en el acto –para los implicados, rito- de ofrecer un vaso

de ron (guaro) a todos los presentes, incluidas las máscaras de los actores y el *tun*, elementos integrantes a los que se hace “beber” vertiendo el licor por las aberturas que presentan en sus estructuras; invariablemente el ofrecimiento viene de la mano del guía espiritual, bien se trate de don José León Coloch, bien del guía que, en su defecto, ha asumido la ceremonia religiosa. Como nos expresara Juan García Iboy, actor del drama, “el *Rabinal Achí* (se estaba refiriendo al Varón de Rabinal) está en la vida cuando lo bailamos”. El 25 de noviembre del año 2005 el director general de la UNESCO declaraba *El Rabinal Achí* Patrimonio Oral e Intangible de la Humanidad. Sería imperdonable que tan importante distinción acabe anulando los aspectos paralitúrgicos de su puesta en escena.

CAPÍTULO V:
El Ollantay, la mitificación literaria de un hecho histórico

5.1 Antecedentes del Imperio Inca

La inca fue otra de las grandes culturas históricas que los españoles encontraron cuando comenzaron a ocupar las tierras del nuevo continente. El estado Inca fue capaz de construir un imperio de gran complejidad social y política a lo largo de todo el inmenso territorio que llegó a dominar. Con anterioridad vimos que alrededor de la figura del emperador el estado incaico supo elaborar eficaces estrategias para aglutinar las diferentes culturas aborígenes que habitaban un territorio cuyas fronteras comprendían desde el actual estado de Ecuador hasta lo que política y administrativamente comprende hoy en día el norte de Chile. La historiografía de América de Sur, entendida como la memoria escrita que la historia de esos pueblos conserva en los registros de su propio pasado, incluye bajo el término “preincaico” (o, también, preinca) todas las culturas históricas que surgieron en tan inmensa zona andina antes de la anexión de todas ellas al Tahuantinsuyo -del quechua tawantin suyu o “cuatro regiones o divisiones”-, entre el año 1438 y el 1532, fecha con la que, tras la llegada de los españoles a la región, se inicia la Conquista del Perú y la destrucción del Imperio. Pero, si bien algunas de estas culturas formaron parte del proceso militar y político que dio origen al estado incaico, otras, por el contrario, mantendrán contactos esporádicos cuya influencia será más bien escasa (Von Hagen, 1976).

Con la cultura de Tiahuanaco, su capital y principal centro religioso -200 a.C.-1200 d.C.-, se había producido un período de gran expansión que llegó a distribuirse por parte de lo que ahora son los estados de Bolivia, Chile y Perú, abarcando casi todo el altiplano denominado meseta del Collao y alcanzando la costa del océano Pacífico por el oeste y la provincia del Chapare por el este. Según Von Hagen, Tiahuanaco no era metropolitana pues no poseía muchos residentes permanentes; más bien era un importantísimo centro religioso visitado por peregrinos llegados desde todos los Andes. Pedro Cieza de León ofreció la descripción más antigua que se posee hasta la fecha:

“Se cree que antes que reinaran los incas, mucho antes, ya existían algunos de estos edificios y he oído decir a los indios que los incas construyeron sus grandes edificios de Cuzco a imitación del muro que se ve en este lugar. (...) He preguntado

a los nativos, en presencia de Juan Vargas (que tiene una encomienda con ellos), si estos edificios habían sido construidos en tiempos de los incas, y se rieron de mi pregunta, repitiendo lo que ya he dicho, que fueron construidos antes que éstos reinasen, pero que no se podía afirmar quién los construyó”. (Von Hagen, 1976: 181).

En el 987 d. C. Quetzalcoatl es exiliado de su capital, Tula, después de haber presidido el panteón divino teotihuacano durante más de veinte años. Hacia el año 1000 de nuestra era se producen fuertes corrientes migratorias por toda América: La gran ciudad de Teotihuacán, en México, inicia su período de destrucción y los mayas abandonan sus ciudades de piedra para buscar tierras más cálidas en las costas de Yucatán:

“En casi todas las regiones de América hubo un proceso similar de descomposición de las viejas culturas y una invasión masiva llevada a cabo por las nuevas”. (Von Hagen, 1976: 185).

Ante la expansión de los tiahuanacas, los mochicas se refugian en sus dominios del Norte. Perseguidos acabaron restringidos a la zona más septentrional de la costa, aunque no desaparecieron por completo. Pero la administración tiahuanaca, después de haber establecido su supremacía durante más de trescientos años, falla y se descompone, tal vez porque, al igual que sucedió con el Imperio Azteca, no pudo controlar la totalidad de sus dominios. Todo ello provoca que, a partir del 1250, la dominación Huari-Tiahuanaco se desmiembre en un conglomerado de culturas locales que, poco a poco, van recuperando su individualidad. Así surgen los chimús que, como modificación de la cultura mochica, inician su propia expansión imperial. Los chimús, evolucionando desde una etapa de ciudad-templo, pasaron a otra de conquistas, hasta desembocar en el concepto de estado dominante tributario. Hacia 1370 d. C. el reino de Chimor, bajo el mando de Nancen-pinco, había ocupado todo el territorio perteneciente a los mochicas, al tiempo que desarrollaba una importante red de acequias con las que incrementaron la producción agrícola, levantando fortalezas en los lugares donde previamente habían eliminado los señoríos locales (González, 2004).

Hacia el año 1450 d. C. los incas, bajo el dominio del señor inca Pachacutic cuyo nombre significa “el transformador del mundo” (Lucena, 1989: 73), extienden su imperio hacia el sur, hacia el norte y hacia la costa, por lo que el choque de las dos civilizaciones resultó inevitable:

“De acuerdo con la cronología tradicional (J. Rowe; 1945 y 1957) la sucesión de conquistas había comenzado con Pachakuti, presumiblemente a mediados del siglo XV (1438?) y proseguido por sus descendientes reales Thupa Inka (1471-1493?) y Wayna Kapak (1493 o 1494-1525?)”. (Raffino y Stehberg, 1997: 338).

En 1461, después de haber conquistado toda la costa sur andina hasta lo que actualmente es la ciudad de Lima, Capac Yupanqui, hermano del Inca, inicia una incursión hacia el norte. Los incas atacaron y destruyeron las ciudades de Cajamarca y Chimor. Con posterioridad los chimús se vieron obligados a entregar Paramonga retrocediendo aún más hacia el norte. El invasor no tardaría en entrar en Chan-Chan, la capital del reino de Chimor. Con la caída de Chan-Chan la última amenaza seria a la hegemonía incaica quedó eliminada. Los límites del Imperio se extendían ahora por Ecuador, Perú, Bolivia y gran parte del actual Chile (Von Hagen, 1976). A partir de este momento el horizonte panandino corresponde a esta cultura; la constitución del Tahuantinsuyo se materializará como un inmenso reino sometido al gobierno de un príncipe poderoso durante cerca de un siglo, es decir, hasta la llegada de Francisco Pizarro.

5.2 Las postrimerías de un imperio

Todos los historiadores coinciden a la hora de admitir que la gran expansión militar del imperio se produce durante los reinados de Pachakútec y Topa Inca Yupanqui, es decir, en el siglo XV de nuestra era. En este tiempo Cuzco pasa a ser la capital y corazón del Tahuantinsuyo (Lucena, 1989) por encontrarse situada en el centro de una impresionante red de caminos reales o *capacñan* que, extendiéndose a lo largo de 20.000 ó 25.000

kilómetros y con más de 1.500 tambos, cubría una superficie de alrededor de 1.700.000 kilómetros cuadrados (Raffino y Stehberg, 1997), enlazando desde Chile hasta Ecuador y desde las selvas amazónicas hasta las costas del océano Pacífico:

Según cálculos, la capital contaba, en el año 1532, con cerca de 200.000 habitantes (González, 2004). Los numerosos grupos étnicos asentados dentro del imperio desarrollaron un modelo de ocupación disperso, tradición por otro lado definitoria del mundo andino. A pesar de que no existía obligatoriedad de pagar tributos, excepto para las personas solteras, el estado recibía unas prestaciones que se realizaban bajo la forma del trabajo colectivo. Estas aportaciones abarcaban desde el apoyo a las ceremonias religiosas hasta la colaboración en la construcción de las grandes obras, así como el servicio militar obligatorio, la extracción de sal o de minerales en las minas y el cultivo del maíz y de la coca. La aristocracia cuzqueña había depositado en manos de los jefes locales la organización política de los núcleos poblacionales, pero las enormes distancias, el elevado costo de las necesidades militares y, sobre todo, la burocracia imperial dificultaban en gran manera el contacto de estos colonos con los grandes núcleos administrativo:

“A estos vasallos directos del Inca o jefe local se les denominaba *yanas*, o *yanaconas* y, si eran mujeres, *aqlla*. (Los españoles rápidamente se adjudicaron a los *yanas* como criados o sirvientes y a las *aqllas* como esposas o amantes)”. (González, 2004: 48).

A Pachacutic le habían sucedido otros cuatro Incas, que se dedicaron a completar su obra. El último de ellos, Atahualpa, sube al trono en el año 1532, pero apenas pudo mantenerse en él un año. En 1533 es derrotado por Francisco Pizarro en la población de Cajamarca. A partir de este momento la tradicional organización andina fue sometida a una paulatina descomposición que contribuyó de forma decisiva a la disgregación y rápida caída del vasto y, hasta ese momento, bien organizado Tahuantinsuyo (Lucena, 1989). Agustín de Zárate (1514-1560) nos ha legado la obra que mejor describe (y con más fidelidad) los hechos que comportaron las guerras civiles originadas por la sucesión al trono de este último Inca. Como soldado participante en la conquista del Perú su testimonio

adquiere proporciones históricas indiscutibles. Según nos relata el cronista, Guaynacaba (Huayna Cápac), undécimo rey inca, había dispuesto que cada uno de sus dos hijos menores regentara una parte del Imperio durante su reinado; de esta forma Huáscar regenta el Cuzco y Atahualpa en Quito. En el momento de su fallecimiento (año 1527) el Sapa Inca nombra a su hijo mayor, Ninan Cuyuchi (1490-1527), heredero del trono ignorando que éste había muerto de viruela pocos días antes.

El vacío de poder que deja la muerte de los dos monarcas es aprovechado por los dos hermanos, Atahualpa y Huáscar, para reclamar la sucesión al trono del Imperio. En este tiempo los incas apenas llevan cincuenta años gobernando el reino de Chimor (Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo Americana, 1921. Tomo XLIII: 1270-1273). El relato de Zárate describe con todo detalle los pormenores de la contienda entre los dos hermanos. Sus crónicas nos informan de cómo Atahualpa –Atabaliba- cayó preso en poder de su hermano y, una vez encarcelado, cómo consiguió escapar con ayuda de una mujer. Reunido de nuevo con sus tropas, Atahualpa contó a sus gentes que su difunto padre, transformándolo en una serpiente, le había ayudado a escapar de una muerte segura (Zárate, 2000: 515). Es muy probable que el incidente de la prisión y la posterior huida fuese un ardid en el que se apoyó para presentarse nuevamente en Quito como héroe mitológico bendecido por su padre el Sol. De ser así, el astuto príncipe consiguió el objetivo buscado, pues sus soldados interpretaron el hecho como una señal divina y se entregaron a la batalla con tanto arrojo que esta vez obtuvieron la victoria definitiva sobre las tropas que comandaba Huáscar (Zárate, 2000: 516).

Efectivamente, cuando llegaron los españoles “el vencedor en la lucha por el imperio inca estaba descansando en los baños de Cajamarca, mientras esperaba que le llamaran de Cuzco para recibir la orla real o corona”. (Von Hagen, 1976: 191). El Inca, hecho nuevamente prisionero por los españoles, ofreció, a cambio de su liberación, tanto oro como cupiera en la habitación en que estaban. Pizarro aceptó la oferta, y bien pronto la estancia se llenó de monedas y objetos de oro. Pero después de cumplir con su parte fue sentenciado a muerte el 25 de julio de 1533, acusado de poligamia, incesto, idolatría,

fratricidio y conspiración contra el rey de España (Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo Americana, 1921. Tomo VI: 841).

A pesar de ello, como el excelente estratega que era, Pizarro pensó que para mantener en funcionamiento toda la maquinaria administrativa incaica no debía eliminar la figura emblemática del Inca y tras la muerte de Tupac Huallpa consintió que se coronara a Manco Cápac, hermanastro del primero. Éste desde un principio había actuado a favor de los españoles, prestando tropas auxiliares y facilitando información logística. Posteriormente Manco Cápac, aprovechando las disputas que las riquezas encontradas en el Perú despertaron entre los conquistadores se levantó contra los invasores extranjeros y puso cerco a Cuzco. El asedio se prolongó durante un año, pero el regreso precipitado de las tropas de Diego de Almagro, compañero de armas y posterior rival de Pizarro, evitó que la capital volviese a ser tomada por los incas. Los indios rebeldes que sobrevivieron se refugiaron en las altas montañas, donde, una vez fortificados, Titu Cusi Yupanqui (1536-1571) creó el reino de Vilcabamba:

“Las luchas intestinas entre almagristas y pizarristas y la debilidad política de los primeros años del virreinato permitieron el crecimiento de este estado neo-inca. Hasta 1572, este reducto inca mantuvo en jaque a las tropas españolas, sorprendidas siempre por la orografía del terreno y la táctica guerrillera de sus adversarios”. (González, 2004: 139)

Doscientos años más tarde, el 4 de noviembre de 1780, el revolucionario indígena Tupac Amaru II, Marqués de Oropesa, elevó en Tungasuca el estandarte de la mayor insurrección anticolonial americana que conoció todo el siglo XVIII, llamada también la “Gan Rebelión”, insurrección a la que se unieron miles de indígenas. El líder era descendiente del último Sapa Inca Tupac Amaru, ejecutado por los españoles en el siglo XVI, de quien adoptó el nombre. Las huestes sublevadas bajo su bandera tomaron Paucartambo y Quisquipanchi; con posterioridad, enfrentándose a los españoles a los que derrotó en un sangriento combate, Tupac Amaru tomó Sangarara. Los ejércitos liderados por el caudillo rebelde se dirigieron hacia Quisquijana y Parapugio, saqueando cuanto encontraban a su

paso. Del mismo modo entró en Pucari y en Caco, en su rumbo hacia Lampa. Todas estas victorias les hicieron creer que había llegado el momento de lanzarse contra Cuzco, pero cuando marcharon contra la plaza el numerosísimo ejército rebelde fue rechazado y hubo de refugiarse en Tungasuca (Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo Americana, 1921.Tomo LXV: 127). Los jefes españoles, Areche y Valle, lo arrinconaron en un empeñado combate donde 10.000 indígenas fueron derrotados; condenado a muerte, junto a nueve de sus principales cómplices, fue conducido a Cuzco para proceder a su ejecución en una plaza pública. “El día señalado” fue el 18 de mayo de 1781. Antes de ser torturado el último de los Incas hubo de presenciar, pues así lo ordenaba la sentencia, la tortura y muerte de familiares -su tío, sus dos hijos mayores y su esposa- y de amigos. Su hijo menor, Fernando, no sufrió mejor suerte. El hecho de ser un niño de apenas diez años lo libró del cadalso pero no evitó que fuera desterrado a África y condenado a prisión perpetua, no sin antes ser obligado a pasar por debajo de la horca donde pendían los cuerpos de sus seres más queridos. El navío en el que se le desterraba hubo de recalar necesariamente en Cádiz, por lo que el miserable virrey Agustín de Jáuregui ordenó que se cambiara la sentencia para que el niño fuera encarcelado de por vida en España. El temor de Jáuregui no era otro que el de que potencias enemigas se apoderaran del último de los hijos de Tupac Amaru y trataran de reavivar la rebelión. Fernando fallecía en España el año 1798 (Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo Americana, 1921. Tomo LXV: 127 y 128):

“...a Tupac Amaru, después de cortarle el verdugo la lengua le ataron los miembros a cuatro cuerdas para que de ellas tirasen sendos caballos; pero éstos no consiguieron partir el cuerpo del desgraciado indio., por lo que Areche, compadecido mandó que le cortasen la cabeza”. (Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo Americana, 1921. Tomo LXV: 127 y 128).

Como se puede comprobar tales hechos indican que los métodos expeditivos coloniales no resultaron menos cruentos que los que se habían empleado durante la conquista del continente. Hemos glosado la gesta de Tupac Amaru, cuyo verdadero nombre era José Gabriel Condorcanqui Noguera, porque la representación más lejana que se recuerda del *Ollantay* fue realizada precisamente durante la época revolucionaria que lideró tan

legendario personaje. El montaje de la obra fue representado, hacia el año 1780, en el Distrito de Tinta, uno de los ocho distritos de la provincia de Canchis, perteneciente al Departamento de Cuzco. Parece más que probable que a Túpac Amaru le interesó la escenificación de la obra porque, dado su argumento, sabía que la misma exacerbaría los ánimos de los insurrectos incentivando la lucha contra los invasores hispanos. Empero, una vez apagado el foco de rebelión, la reacción de las autoridades españolas no se hizo esperar. De forma taxativa se prohibió que obras de este tipo fueran llevadas nuevamente a los escenarios:

“El autor nativo Salcamayhua atestigua también la existencia de un antiguo drama, y aun da los nombres quichuas de cuatro diferentes, clases de piezas. (...) Está probado por la sentencia que pronunció el Juez Areche contra los rebeldes del Cuzco en 1781 que se conservaba y difundía el conocimiento dramático después de la conquista española. Prohibió *la representación de dramas, como también otras festividades que los Indios celebraban en memoria de sus Incas*” ”. (Markham, 1883: 6 y 7).

Lo infrecuente de tan particular orden nos empuja a tratar de comprender cuál es o dónde reside la fuerza de esta obra dramática, o, dicho de otro modo, ¿qué es lo que la hace tan amenazadora?

5.3 Literatura y teatro incaicos.

Según J. Cid y D. Martí, la primera gramática en lengua quechua, *Grammatica o Arte de la Lengua General de los Indios de los Reinos del Perú*, primero de los libros impresos en esta lengua, se debe a fray Domingo de Santo Tomás, amigo de fray Bartolomé de las Casas y acérrimo defensor como él de los indígenas americanos. El fraile aprovechó el prólogo de la obra, dedicada a Felipe II, para interceder por los nativos andinos y, sobre todo, para ponderar su admiración por el idioma que se hablaba en este sector de la cordillera (Cid y Martí, 1964: 329). Tampoco el Presbítero Migue Ángel Mossi, autor del

Manual del idioma general del Perú, una *Gramática* (como él mismo indica) *razonada de la lengua quechua*, escatimaba elogios a la hora de ensalzar el idioma del que había sido tan soberbio imperio; de esta forma el Presbítero, sin ningún tipo de ambages, afirmaba que se trataba de “la lengua más perfecta, la más armoniosa, la más elegante de cuantas se conocen.”. (Cid y Martí, 1964: 329 y 330).

Debemos tener en cuenta, sin embargo, que estamos hablando de autores de siglos posteriores al exterminio de la cultura incaica, es decir, cuando los fonemas del quechua ya habían sido adaptados al alfabeto español. Sin embargo tenemos constancia de que las manifestaciones literarias en lengua quechua o runamisi se remontan a tiempos muy anteriores a los de la Conquista. Como ocurrió en el resto de las culturas americanas, las tradiciones se habían conservado, en principio, por medio de transmisión oral. Posteriormente fueron registradas en los códices para perpetuar su memoria. Así nació una rica producción épica, mitológica, lírica, narrativa y dramática destinada a cantar y a conmemorar los hechos más destacables. Pero, siguiendo el curso de los acontecimientos históricos que convulsionaron el continente, los pueblos asentados en el cono sur fueron también sometidos a la destrucción de sus bibliotecas. La inmensa mayoría de estos textos desapareció durante el breve proceso de la Conquista y sólo a través de la información y compilación realizada por algunos cronistas es que podemos conocer parte de tan ancestral acervo (Calvo, 1995).

Las crónicas peruanas anteriores a la dominación española se hallaban recogidas en los cantares épicos y en los *quipus* históricos que los *amautas*, sabios o maestros encargados de conservar la cultura oficial del Imperio, enseñaban a los afortunados hijos de las élites dominantes. Las leyendas primitivas recogieron las hazañas de los héroes civilizadores exaltándolos precisamente por este motivo, por ser portadores de nuevos y provechosos conocimientos. En ellas quedaba inmortalizada la memoria que posibilitaba recordar los triunfos del hombre sobre la tierra yerma y el testimonio de los milagros que una intervención agrícola adecuada producen sobre las cosechas, sin olvidar de agradecer a los dioses el importante favor que su colaboración había tenido en el proceso. De esta forma conocemos, por las versiones que nos han llegado, algunos relatos donde se describen los

ciclos míticos del gran dios creador preincaico Viracocha (Alcina, 2001). Porque es importante recordar que a la llegada de los españoles el pueblo inca, joven y guerrero, vivía su etapa de expansión, lo que favorecía que su aristocracia cultivara la poesía heroica. Pero son los cronistas los que aportan las mejores descripciones que, sobre los ritos triunfales, mantenía esta cultura; así, los vencedores en las campañas de expansión sobre Chancas, Andahuaylas o Collas eran recibidos con grandes honores, solemnes aclamaciones, danzas y cantares ensalzando sus gestas:

“Las canciones que componían de sus guerras y hazañas *"no las tañían* –dice Garcilaso– *porque no eran cosas de damas"*, y Santa Cruz Pachacuti nos habla de un *"fuerte cantar con ocho tambores y caxastemerarias"*. Era el *haylli* o canción de triunfo de los Incas, semejante en su embriaguez de gloria al pean griego". (Porras, 1999: 30).

Estas formas fueron el *haylli*, canto victorioso o loa que recreaba los momentos de las batallas, y el *purucalla*, una representación mímica de los hechos de los reyes y sus triunfos. Al *haylli* y al *purucalla* se le sumaban ciertos procedimientos mnemotécnicos que apuntaban ya hacia la escritura: Los *quipus* o cordones de nudos, las *quilcas* o *quelcas*, que utilizaban el sistema pictográfico, los bastones o báculos rayados, los tablones pintados y las telas de cumbe. Muchos de ellos, que, en conjunto, componían un complejo sistema de lenguajes destinados en gran medida a recrear los hechos pasados, se conservaban en el *Puqui Cancha*, especie de museo o biblioteca situado en las cercanías de Cuzco (Cid y Martí, 1964: 327).

Los cantos ceremoniales se reservaban para las momias reales que, exhibidas en la plaza de Cuzco, recibían como ofrenda la relación de sus hazañas y la exaltación de sus linajes. Estos panegíricos eran cantados por los mayordomos y *mamaconas*. Algo similar se hacía en los funerales de los *curacas* o jefes administrativos que administraban los *ayllús*, donde las “endechaderas” o *huaccapucus* cantaban ante el cuerpo difunto la excelencia de sus gestiones. Cada reinado se designaban tres o cuatro ancianos para que conservasen la memoria de los emperadores y compusiesen cantares sobre ellos. Un testimonio del Inca

Garcilaso, recogido por R. Porras, refiere que estos relatos se escribían en verso para facilitar la memorización de los mismos y que, lo mismo que sucede con algunas de nuestras narraciones, debían sujetarse a determinadas fórmulas:

“El juglar iniciaba siempre el cantar histórico con dos palabras rituales: *Ñaupá Pacha*, que quiere decir *antiguamente* o *en tiempos pasados*, y equivalía al "en aquel entonces" de nuestros cuentos. (...) Para hacer más presente y vivaz el recuerdo heroico, casi todos estos cantares eran mimados o acompañados de una representación ligera”. (Porras, 1999: 131).

El *haylli*, era otro tipo de composición literaria; un tipo de composición, similar a los cantos (peán) que los griegos dirigían a Apolo, consistía en un alegre himno colectivo destinado a exaltar las virtudes de las castas aristocrática y militar. Muchos de estos cantos eran compuestos por los *arawicus* o *haravicus*, palabras con las que se designa a los poetas y rapsodas, pues en el vocabulario quechua de González Holgín “al término se le da la acepción de contador de fábulas” (Cid y Martí, 1964: 327). Sus formas líricas venían acompañadas por la música y la danza, pues el vocablo *taki* abarca los tres significados: danza, canto y música. Estos rapsodas contaban con un variado repertorio: El *arawi* o *harawi*, canto amoroso, el *wawaki*, que no era otra cosa que un canto dialogado, el *ayataqui*, cantado en los funerales y el *saura taqui* o canción de burla. (Fernández, 2000).

Por lo que respecta al teatro que se practicaba en el imperio, J. Lara, en su introducción a la *Tragedia del fin de Atawallpa* aporta importantes datos. Según este autor el teatro incaico conoció dos géneros teatrales perfectamente diferenciados: el *wanka* y el *aránway*. El primero de ambos respondía a un carácter “determinadamente histórico”, por lo que su cometido consistía en rememorar las hazañas y vida de los monarcas; en realidad se trataba de recrear determinadas páginas gloriosas de la historia imperial. El *aránway* era un género mucho más próximo a lo que hoy en día entendemos como comedia y su objetivo era el divertir y entretener. Según J. Lara, la música y el canto eran elementos importantes en este tipo de composiciones (Lara, 1957: 15 y 16). En su trabajo sobre lengua y cultura quechuas

J. Calvo Pérez afirma que el *arawi* era un “himno elegíaco” mientras que el *wawaki* englobaría un tipo de “diálogo enfrentado entre ambos sexos” (Calvo, 1995: 64). De R. Porras obtenemos más información sobre una ceremonia, llamada *taqui*, que, según este autor, se semejaba, en muchos aspectos al *areyto*, articulándose como un canto coral controlado por una figura que podría recordar, por sus funciones, a la del corifeo griego:

“En cada reinado, o a raíz de un nuevo triunfo incaico, se inventaban nuevos taquis y hayllis, con diversos vestidos, ceremonias e instrumentos, ya fuesen las succas, cabezas de venado, o los caracoles de mar horadados, denominados hayllai quipac, o trompetas del triunfo, o atabales de oro engastados en pedrería”. (Porras, 1999: 175 y 176).

No obstante, por las características con que el autor la describe sospechamos que dicha celebración debía responder más a un acto conmemorativo de índole parateatral y colectiva que a una puesta en escena como las que se pueden advertir en los *Cantares* o en el propio *Rabinal*.

5.4 Un argumento romántico

De las tres versiones que sobre *El Ollantay* hemos manejado, las citas transcritas utilizadas en el presente punto pertenecen a la edición publicada en el año 1964 por J. Cid y D. Martí, pues somos plenamente conscientes de que todas ellas son traducciones procedentes de una lengua que desconocemos –el quechua–; al respecto declaramos que los citados autores aportan un texto cuya introducción, manejo del vocabulario, expresiones y tratamiento de las escenas facilita la comprensión completa del mismo. No obstante, ambos autores confiesan, a su vez, haber utilizado para su edición la traducción que Pacheco Zegarra hiciera con anterioridad. Zegarra fracciona la obra en quince escenas, respondiendo a los diferentes cambios de lugar que el texto propone para cada una de ellas. También separa estas escenas en diálogos que van marcando la entrada o incorporación de cada uno de los personajes (catorce protagónicos –en algunas ediciones son dieciséis– más los

séquitos de acompañamiento). No obstante y por lo general, las versiones disponibles en internet suelen dividir el texto en tres actos. Hecha esta aclaración, procederemos a integrar un importante comentario que J. Cid y D. Martí incluyen en el estudio que acompaña su volumen:

“Pacheco Zegarra traduce los nombres de los personajes y como esta traducción no siempre se ajusta estrictamente al original quéchua, ha sido criticado. Nosotros pensamos que tal vez lo hizo así no por ignorancia, pues era profundo conocedor de la lengua, sino por hacer más comprensible para los europeos la personalidad de cada uno”. (Cid y Martí, 1964: 289).

La versión original está escrita en verso, aunque tanto la rima como la medida gozan de cierta tolerancia y libertad; con respecto a la primera, la rima asonante suele prevalecer, con mucho, sobre la consonante, predominio que comparte con el verso blanco. En cuanto al uso de éste último predomina el octosílabo que suele alternarse con el verso endecasílabo. Si atendemos a la importancia que, para la representación, adquiere cada uno de los personajes en el contexto dramático podemos dividir los mismos en dos categorías, categorías, por lo demás, con que se suele proceder en los repartos actorales a la hora de cuantificar la contratación económica del personal profesional:

Entre los personajes principales (protagónicos) se encuentran:

El Sapa Inca Pachakutic (Pachacútec).

Ollantay (Ullantay) general del Antisuyu.

Kusi Quyllur (Estrella Alegre), hija del Inca y enamorada de Ollantay.

Rumi Ñawi (Ojo de Piedra) general del Hanansuyu.

Tupaq Yupanqui (Túpac Yupanqui), príncipe real o Auqui, hijo de Pachakutiq y nuevo Sapa Inca tras la muerte de su padre.

Personajes secundarios:

Chaski (Piqui-Chaqui o Pie Ligero) mensajero y paje de Ollantay.

Ccoya o Anahuarqui, Reina madre y esposa de Pachakutic.

Haqu Wallu (Olla Blanda) noble anciano nombrado general por Ollantay.

Ima Sumaq (Bella Niña), hija de Estrella y Ollantay.

Mama Qaqa (Mamacaca o Madre Roca) superiora del Acclahuasi o cas de las Vírgenes.

Piki Chaki (Pata Pulga) criado de Ollantay y “gracioso” de la obra.

Pitu Salla (Salla), cortesana y tutora de Bella.

Urqu Waranga (Mil Montañas), general de Ollantay al mando del ejército del Antisuyo.

Wilka Uma (Willca Uma), Astrólogo, Gran Brujo o Sumo Sacerdote.

Runas (Indígenas o Séquito).

Llapankuna (Coro de Yaravíes o Séquito de Estrella).

El drama comienza con los amores entre Ollantay, famoso guerrero del Antisuyo y la hermosa Estrella, hija de Pachacutic -rey que, como veremos con posterioridad, alcanzó proporciones históricas casi míticas-. Estos amores, según rezan las leyes del Imperio están proscritos porque si bien el romántico protagonista pertenece a la más noble clase militar ello no le faculta para aspirar a enlazarse con una Ñusta. Sin embargo la pareja enamorada cuenta con una importante aliada, Anahuarqui, la madre de Estrella. Este personaje ve con buenos ojos el idilio de la pareja y ayuda a los amantes protagonistas encubriendo sus encuentros. Naturalmente, el Inca desconoce los amoríos que semejante triángulo teje a sus espaldas. Como en todo drama romántico el personaje principal cuenta con un sinfín de virtudes: Valiente, sincero, fuerte y decidido. Debido a su noble carácter, desatendiendo los consejos del Gran Sacerdote que le recomienda evitar cualquier contacto con la princesa y, sobre todo, no contrariar los deseos del monarca, Ollantay, en una reunión con el soberano le declara sus intenciones. Para la ocasión aprovecha el hecho de que el Inca está encomendando al protagonista nuevas hazañas bélicas. Ollantay declara a Pachacutic que está dispuesto a asumir con gloria todas las campañas pero, a cambio, reclama, puesto que se va a consagrar a ello, la mano de su hija:

“¡Rey ilustre!, tú sabes que desde mi juventud estoy ligado a ti y siempre te he considerado como a mi querido amo y señor. Imitándote, mis fuerzas han llegado a ser mil veces más grandes, y mi frente se ha bañado en sudor con frecuencia en tu servicio. Enemigo encarnizado de tus propios enemigos, los he buscado por todas

partes, los he combatido, los he aniquilado. Cuando me encuentro entre mis bravos andícolas, todos me temen. ¿Hay un sitio en que su sangre no haya corrido a torrentes? Mi nombre solo los oprime como una cuerda al cuello. He arrastrado a tus pies a todos el País-Alto, multitud de yuncas han llegado a ser humildes siervos de tu casa. He llevado el incendio a los chancas y les he cortado las alas; mi brazo ha aplastado al poderoso Huanca-Huillca. (...) En cuanto a ti, padre mío, has armado mi brazo del *champi* de oro y colocado sobre mi cabeza el casco, de oro también. (...) Estas armas preciosas y todo mi ser te pertenecen. Mi persona está consagrada a tu servicio. Es cierto que me has colocado a la cabeza de la provincia de los Andes, haciéndome jefe de cincuenta mil guerreros. Pues bien: los Andes, sus guerreros, sus jefes y mi persona los pongo a tus pies humildemente para implorar de ti un favor supremo. Elévame un grado más aún. Mi puesto esta en tu hogar (*Se arrodilla*) ¡Concédeme a Estrella! ¡Iluminado por esta luz suave, y fuerte con tu protección, más fiel que nunca, mi dicha será morir por ti!”. (Cid y Martí, 1964: 237 y 238).

Pachacutic, el poderoso Inca, le recuerda, iracundo, su origen y la imposibilidad de que tal boda se celebre, además de acusarlo de audacia por aspirar a subir hasta lo más alto. La conversación termina cuando Pachacutic, ofendido, ordena al valiente guerrero que abandone su presencia. A continuación Pachacutic dispondrá que su hija sea encerrada en un calabozo en Casa de las Doncellas Escogidas o Ayahuasi (Acllahuasi), donde se la condena a expiar su desobediencia. Estrella, que se encuentra en cinta, dará a luz, en tan lóbrego lugar, a una niña. Cuando Ollantay se entera de que la princesa ya no se encuentra en el palacio de la Reina Madre cree que ha sido asesinada y, herido, humillado y molesto abandona el Cuzco para regresar a sus dominios en el Ollantaytambo, no sin antes prometer que destruirá la ciudad imperial. Una vez allí, cuando cuenta a los suyos el desprecio que acaba de sufrir por parte del Inca, su pueblo, igualmente ofendido, le insta para que se rebele contra el autócrata monarca al tiempo que lo proclama Señor de los Andícolas. Ollantay, excitado acepta y asume la situación. En Cuzco, el Inca no tarda en enterarse de que su antiguo súbdito se ha sublevado y que semejante insurrección amenaza su reinado,

pues una horda incontable sigue enardecida al guerrero rebelde. Un *quipu* transportado por un mensajero, informa al rey sobre tan terribles sucesos:

“REY PACHACUTIC:

¿Qué noticias traes?

UN MENSAJERO:

Te lo dirá este *quipu*.

REY PACHACUTI:

(A Ojo de Piedra)

Examínalo tú, Ojo de Piedra.

OJO DE PIEDRA:

He aquí el *quipu*: la diadema ha ceñido ya su frene, y estos nudos suspendidos de los hilos son todos sus secuaces.

REY PACHACUTIC:

Y tú, ¿has visto algo?

UN MENSAJERO:

Dícese que todos los andícolas han hecho a Ollantay una gran recepción. Muchos cuentan haberle ya visto coronado con la diadema real, que lleva altivamente sobres sus sienes.

OJO DE PIEDRA:

Eso es lo que indica *el quipu*”. (Cid y Martí, 1964: 243 y 244).

Pachacutic ordena entonces a Ojo de Piedra que reúna sus fuerzas militares y avance contra la fortaleza rebelde para aplastar la insumisión. Por su parte, Ollantay encarga al general Mil Montañas que aborte las intenciones de Ojo de Piedra. El primero prepara una emboscada en un desfiladero y derrota al general de Pachacutic. Aunque Ojo de Piedra intentará durante diez años conquistar la fortaleza, Ollantaytambo resulta inexpugnable. Entretanto muere Pachacutic, el Inca, sucediéndole en el trono su hijo Tupac-Yupanqui, “El estimado por la realeza”, que, a su vez, ignora la degradante situación de su hermana:

“REY YUPANQUI:

Recibid mis saludos hoy, nobles señores. ¡Hijas consagradas al Sol, yo invoco sobre vosotras sus favores! El reino, todo júbilo, acude a proclamarme en mi palacio, y yo, en lo íntimo de mi corazón, no olvido a nadie y pienso en todos”. (Cid y Martí, 1964: 256).

El nuevo Inca envía, una vez más, a Rumi Ñahui (Ojo de Piedra) contra las tropas de Ollantay, pues éste le ha prometido, tratando de rehabilitar sus anteriores derrotas, que si le ofrece una nueva oportunidad atraparé al rebelde:

“REY YUPANQUI:

Tócate a ti hacer grandes esfuerzos para volver por el honor de tu nombre. Si no eres digno de ello, debes dejar el mando de mis guerreros”. (Cid y Martí, 1964: 257).

En esta ocasión Ojo de Piedra ha decidido cambiar de estrategia. Cansado y humillado por las estériles tentativas el general de Tupac-Yupanqui había ideado la forma de acabar con el indómito Ollantay; convencido de que por las armas no podrá conseguir nada finge encontrarse herido y, como fugitivo que huyese de la crueldad del nuevo emperador, solicita a Ollantay que lo acoja en la seguridad de su fortaleza. La nobleza de que hace gala el magnánimo protagonista actúa en beneficio del astuto Ojo de Piedra. Ollantay acoge sin rencor y con los brazos abiertos a su anteriormente encarnizado enemigo, tratando de aliviar las injusticias que el Inca le está infringiendo:

“OLLANTAY:

¿Quién eres? Aproxímate. ¿Quién pudo maltratarte así? Semejantes heridas, ¿proviene de alguna caída terrible?

OJO DE PIEDRA:

Tú me conoces bien. Yo soy esa piedra que cayó un día y ahora cae a tus pies. ¡Levántame, rey mío!

OLLANTAY:

¿Eres tú Ojo de Piedra, gran jefe de la región de los Andes?

OJO DE PIEDRA:

Sí, yo soy aquella roca de otras veces que hoy mana sangre.

OLLANTAY:

Levántate y ven a mis brazos. ¿Quién te ha tratado de esa suerte? ¿Y quién te ha conducido a mi fortaleza, hasta mis lares? Que traigan vestidos nuevos para mi amado jefe. Pero, ¿cómo has venido solo, sin temor a la muerte?”. (Cid y Martí, 1964: 259).

Ojo de Piedra espera pacientemente para ejecutar su plan. Con una ardid que recuerda enormemente al utilizado por Ulises –Odiseo- en Troya, abrirá las puertas de la fortaleza cuando los incas del Antisuyo celebren las Fiestas del Sol –Inti Ramy- y cansados y ebrios duerman confiados. De hecho, Ojo de Piedra sabe que la totalidad de la población se entregará al consumo de gran cantidad de chicha, un licor de alta graduación obtenido por fermentación del maíz:

“OLLANTAY:

El gran día del Sol, celebraremos en Tambo la solemne fiesta. El gran día lo dedico a la alegría, y sobre las alturas de mis dominios, todo el mundo se regocijará.

OJO DE PIEDRA:

Esos tres días de fiesta serán para mí un alivio. Quizá para entonces estaré curado, y nuestros corazones se entregarán a la alegría.

OLLANTAY:

Así será. Tres noches velaremos en honor del Sol y para entregarnos mejor al regocijo, nos encerraremos en el Tambo.

OJO DE PIEDRA:

¡Que los jóvenes encuentren, como siempre, en esas noches sus delicias, y cada cual, reposando de sus fatigas, lleve consigo la esposa que haya recibido!”. (Cid y Martí, 1964: 259 y 260).

Durante la fiesta, y aprovechando que toda la guarnición del Ollantaytambo se había excedido con el consumo de la bebida alcohólica, Ojo de Piedra franquea las puertas de la

fortaleza a sus tropas y, con ellas, toma la plaza haciendo multitud de prisioneros a los que llevará encadenados hasta el Cuzco con intención de que el Inca dicte su implacable sentencia:

“(Dichos y un indio que viene como mensajero, con un *quipu* en la mano)

EL INDIO:

Al despuntar el alba, Ojo de Piedra me ha enviado hoy con este *quipu*.

REY YUPANQUI:

(Al Astrólogo)

Mira lo que dice.

ASTRÓLOGO:

Este nudo de color de carbón indica que Ollántay se ha abrasado. A este nudo triple hay atado un quíntuple nudo, lo cual revela que la provincia de los Andes ha sido tomada y está ya en poder del rey. Por eso se ata este quíntuplo, que en junto hacen tres quíntuplos”. (Cid y Martí, 1964: 266 y 267).

Mientras tanto Bella, la hija ilegítima de Estrella, se ha convertido en una hermosa adolescente. La situación de Estrella no ha cambiado durante todos estos años y continúa encerrada en el Ayahuasi, la Casa de las Vírgenes del Sol, donde la inmovible Mama Caca (Madre Roca) mantiene de forma férrea su encierro, al tiempo que la somete a toda clase de vejaciones. La hija de Estrella que ha sido criada por Pitu Salla descubre un día, por causalidad, a la desdichada rea; compadecida por los sufrimientos que la infeliz princesa padece se ofrece para acudir hasta el palacio con intención de pedir clemencia al Inca. Naturalmente tanto la una como la otra ignoran, en un principio, el indisoluble lazo que las une, si bien, cuando Estrella relata su historia a la muchacha, se produce una emotiva anagnórisis entre ambas. Ajena a este encuentro la Madre Roca, encargada de la Casa de las Vírgenes, desea que Bella se consagre como vestal del Sol y que se recluya para siempre en el santuario, pero la joven, que ignora cuál es su ascendencia, anhela la libertad y solo aspira a escapar del encierro en el que la tienen sometida:

“Compañera Salla, siempre me dices lo mismo y me repites iguales consejos. Voy a abrirte mi corazón y a hablarte sin fingimientos: este encierro, este palacio, son para mí insoportables. Aquí encerrada, la ociosidad me oprime, y cada día maldigo mi destino. La presencia de esa vieja de rostro severo me es odiosa. Y sin embargo, desde el rincón donde me hace sentar, no veo más que a ellas. Ningún placer en este sitio; no se ven más que ojos lacrimosos. Si de mí dependiese, nadie ya estaría aquí”. (Cid y Martí, 1964: 251 y 252).

Es en tan crucial momento cuando los prisioneros llegan al Cuzco para ser presentados al nuevo Inca. El noble Tupac-Yupanqui, que había recibido las excelentes enseñanzas de su fallecido padre, hace gala de una generosidad insospechada y, movido por la reputación que precede al valiente Ollantay, así como por la fidelidad con que los andinos han luchado junto a su jefe, en contra de todo lo esperado, le perdona la vida. Acto seguido lo nombra su lugarteniente en el mando del Imperio, depositando en sus manos el gobierno del Cuzco mientras él se ausenta para emprender nuevas campañas de conquista:

“REY YUPANQUI:

¡Que traigan la gran diadema y le pongan la borla amarilla. Gran sacerdote, apresúrate a entregarle esta insignia con la gran clava. Anuncia a todo el mundo que ocupa el puesto del rey. Sí, Ollántay, quédate para ser rey en mi lugar y elevarte como el astro del día. Cuento partir en esta luna para la provincia de los Collas, y he de prepararlo todo. Marcho satisfecho sabiendo que dejo a Ollántay velar por mi morada”. (Cid y Martí, 1964: 273).

Ollantay, ignorando el paradero de su amada, le pide al Inca que le ayude a localizar a su hermana para, con posterioridad, acceder a la feliz boda que nunca pudo ser celebrada. En tan emotiva escena se presenta Bella, que desde su niñez valiente, haciendo gala de quien realmente es hija, ingresa en el palacio para, arrodillada ante el Inca, solicitar a su nuevo y magnánimo monarca clemencia para la infeliz prisionera que languidece de dolor y desesperación en los calabozos del Ayahuasi. El Inca, que todavía no sabe quién es en realidad la mujer por la que tan hermosa joven solicita misericordia, se dirige con el resto

de los personajes al Ayahuasi. Una vez allí, encuentra una persona tan desmejorada que ésta le recuerda más a un espectro que a un ser humano:

“REY YUPANQUI:

¡Qué calabozo tan horrible! ¿Quién es esta mujer? ¿Qué significa esta cadena que la oprime? ¿Quién es el cruel que la ha mandado atar? ¿Es posible que un rey haya dado abrigo en su pecho a la víbora del odio? Madre Roca, acércate. ¿Quién es esa mujer? ¿Qué quiere decir todo esto? Ven aquí. ¿Habrá despertado aquí esta mujer por efecto de un maleficio?”. (Cid y Martí, 1964: 278).

Finamente, en otra conveniente y emotiva anagnórisis, tras escuchar el relato que la desgraciada le refiere, el Inca reconoce en ella a su querida hermana, la prometida de Ollantay. La generosidad de Tupac-Yupanqui, que no conoce límites, libera a su hermana y accede a la unión de la, a partir de este momento, feliz pareja; de esta forma Estrella, con un bonito final, pasa a recuperar la libertad perdida, su estatus real y a su querida familia:

“OLLANTAY:

Poderoso príncipe, eres nuestro protector: tu mano ha borrado el camino que conduce a la desgracia, y lo ha colmado de beneficios.

REY YUPANQUI:

Habéis escapado de la muerte. (A *OLLÁNTAY*) Tu mujer está en tus brazos. En esta nueva era de dicha, la tristeza debe ser desterrada y renacer la alegría.

FIN DE OLLÁNTAY”. (Cid y Martí, 1964: 281).

Los autores de la versión que hemos venido utilizando resumen el final de la obra con la siguiente didascalia:

“El Inca generoso y justo, perdona a su hermana y propicia su unión con Ollántay; demostrando así que el amor y el perdón eran las bases en que descansaba la

poderosa dinastía de los Incas en el incomparable Imperio del Tahuantinsuyo”. (Cid y Martí, 1964: 288).

No obstante, nosotros no compartimos semejante punto de vista. Durante el recorrido de los próximos puntos iremos explicando por qué.

5.5 El origen del texto y su autoría

Se ha supuesto que el autor de la obra, anónimo, sería Antonio Valdez, párroco de Sicuani, segunda localidad en importancia de Departamento del Cuzco y capital de la provincia de Canchis desde el 29 de agosto de 1834. El investigador que más ha insistido sobre este supuesto, R. Porras, historiador peruano y autor de la cita, declara que así lo consideraron los contemporáneos de Valdez, don José Palacios, cura de Sahuaraura, el viajero Valdez y Palacios y don Pío B. Meza (Porras, 1999). Porras recorrió los pueblos de Cuzco y de la región de Urubamba haciendo averiguaciones sobre la familia Valdez. Esta familia, que tenía residencia en la Plaza de Urubamba, frente a la iglesia, y en el vecino pueblo de Maras, pertenecía a una antigua prosapia colonial menoscabada. El Padre Valdez, cuenta Porras, fue maestro y catedrático en Filosofía, Licenciado y doctor en Teología y pudo ser Rector de la Universidad del lugar si no hubiera rechazado el cargo. El sacerdote dedicó toda su vida a mejorar el bienestar de los indios, encargándose de las parroquias de Accha, de Maras y de Carabaya durante más de quince años. También se hizo cargo de la parroquia de Tinta después de la revolución de Túpac Amaru II. Según los datos aportados por Porras, Valdez se ocupó posteriormente de la parroquia de Sicuani, donde sólo permaneció dos años. El investigador afirma que “en todos estos lugares se destacó por su generosidad, su amor a los indios y sus cualidades artísticas como pintor y como imaginero” (Porras, 1999: 259). Uno de los datos más importantes aportados por el autor es la confirmación de que, en efecto, las tropas de Tupac Amaru II presenciaron una puesta en escena del *Ollantay*:

“El análisis de la vida de Valdez lleva a demostrar que no fue cura de Tinta durante la revolución de Túpac Amaru, sino después de ella, que por lo tanto el *Ollantayno* pudo ser representado en Tinta ante el cacique rebelde. Probablemente fue escrito en la etapa conciliatoria en la que intervino Valdez como amigo de los indios, para propiciar una solución de perdón”. (Porrás, 1999: 263).

Sin embargo, la falta de documentos fehacientes ha determinado que investigadores posteriores del texto rechacen la tesis de la autoría propuesta por Porrás; en semejante opinión influye el hecho de que no se conoce ningún otro documento de autor redactado por el párroco, por lo que prevalece la opinión generalizada de invalidar tal suposición. Actualmente los críticos encuentran más probable que el sacerdote se limitara a copiar los textos antiguos que encontró. Al igual que a Valdez, también a Justo Pastor Justiniani se le adjudicó la redacción del drama, pero se ha comprobado con posterioridad que sus labores literarias se limitaron a las copias que éste transcribía. En el año 1853 C. R. Markham examinó y transcribió una de las versiones, según expresa el propio autor citado, más puras del texto lingüísticamente hablando. Esta versión pertenecía al doctor Pablo Justiniani, un anciano sacerdote del pueblo de Laris. Don Pablo había heredado la versión de su padre don Justo Pastor Justiniani, quien la había copiado de un manuscrito perteneciente al doctor Antonio Valdez, amigo de Tupac Amaru II. Markham informa que Antonio Valdez falleció en el año 1816:

“Se dice que fue el primero que guardó el drama por escrito y lo arregló para la escena, pero esto es evidentemente un error, desde que hay un manuscrito de 1730 y otros del siglo anterior, según Rivero. (...) En 1853 estaba en poder de D. Narciso Cuentas de Tinta, sobrino y heredero del Dr. Valdez”. (Markham, 1883: 10-12).

Juan de Espinoza Medrano, clérigo y literato nacido en Cuzco en el siglo XVII, apodado “El Lunarejo” por los lunares que marcaban su rostro, fue otro de los candidatos elegidos pero, al igual que con los anteriores, la falta de algún tipo de documento acreditativo que pudiera probar tal suposición acabó por desautorizar la propuesta.

Porras Barrenechea, autor que venimos citando, declara, en el Anexo de su libro dedicado a los textos conservados en quechua (1999), que “el argentino Mitre y los europeos Markham y Tschudi fueron los campeones de la antigüedad prehispánica del drama y de su esencia indígena y arcaica”. (Porras, 1999: 397). El autor se está refiriendo, naturalmente, al aporte de datos que, en su momento, han proporcionado estos investigadores tratando de despejar las incógnitas que plantea la anónima autoría del texto, lo que supone tanto como dilucidar la integridad cultural del drama –tengamos en cuenta que el trabajo de Markham fue publicado en 1883-. Porque es un hecho que el seguimiento que Markham hizo de las copias manuscritas sigue estando en la base de todas las suposiciones. El libro al que acabamos de aludir tuvo su origen en un *symposium* sobre textos peruanos celebrado en el Salón de Grado de la Facultad de Letras de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. En este *symposium*, mediante un relevo de exposiciones en las ponencias, las autoridades invitadas iban presentando sus temas a los asistentes. Durante su ponencia, Porras puso especial relevancia en el hecho de que, según indicó Markham, existía otra copia sacada del manuscrito de Valdez; dicha copia se hallaba en poder del doctor Rosas, sacerdote de Chinchero, un pueblo cercano a Cuzco. Al comparar las copias Markham llegó a la conclusión de que el texto menos alterado era el de Justiniani, sin embargo, como posteriormente admite “en este texto hay varias adiciones insertas posteriormente por otra mano cuando el drama fue arreglado para la escena” (Markham, 1883: 12 y 13). La mitología que rodea el texto, su autoría y las posibles copias manuales del mismo ha llevado a afirmar que existe otro manuscrito cuya redacción era mucho más auténtica y cuidadosa, pero lo cierto es que dicho texto jamás ha sido publicado (Porras, 1999).

Según R. Porras, Ricardo Palma, otro de los especialistas invitados al evento señalado, defendió “la forma colonial del drama y su analogía con las comedias de capa y espada por los tres actos, el gracioso, el galán y los octosílabos” (Porras, 1999: 397), tesis compartida por Middendorf desde 1879, año en el que este autor había publicado una edición bilingüe –quechua y alemán-. Barrenechea declara en el susodicho Apéndice que este último ponente –R. Palma- “...centró la polémica, a base de su pericia filológica, aprendida junto al pueblo del Perú, demostrando que las formas lingüísticas y métricas del *Ollantay* eran españolas y

del siglo XVIII, estableciendo que debía considerarse como elementos fundamentales del drama una leyenda antigua o “saga” indígena relativa a la guerra de los Antis contra los Incas y una adaptación colonial, que ha dejado su huella en el lenguaje y en las pericias” (Porras, 1999: 397).

Al contrario de lo que acontece en Guatemala o México y a semejanza de lo sucedido en Nicaragua, en el área andina no se conservaron los textos incaicos anteriores a la conquista referidos por el cronista peruano Juan de Santa Cruz Salcamayhua, pues toda la literatura quechua que actualmente conocemos pertenece a la época colonial. Pero en contra de lo expuesto, tal y como recoge la crónica de las ponencias anteriormente citadas, son tres las hipótesis que se barajan tratando de explicar los orígenes del *Ollantay*. La primera de ellas defiende su verdadera procedencia incaica, basándose en que tanto los personajes como el lenguaje y la temática son absolutamente locales; originalmente planteada por Cieza de León, la hipótesis se basa en el hecho de que los acontecimientos históricos reseñables eran transmitidos por medio de cantares y leyendas. Según esta teoría es posible que *El Ollantay* fuese preservado con la misma intención. Al respecto, Marckham, cuyo estudio sobre el texto hemos manejado, encontraba aquí “el germen de la representación dramática, germen del que debe esperarse un desarrollo perfecto; y que esto sucedió así, es claro, según los asertos de otros historiadores”. Con ello el autor aludía, de forma muy concreta, al Inca Garcilaso de la Vega, cronista del que recogió varios testimonios que podrían corroborar su tesis (Markham, 1883: 5 y 6).

Sin embargo, para nosotros, como ocurre con los antecedentes “históricos” del *Güegüense* en Nicaragua y al margen de las honestas convicciones de los que vienen defendiendo tal hipótesis, creemos que, en el fondo, se trata de negar, de forma similar, la influencia española sobre el texto aprovechando el desconcierto que presentan los datos derivados del análisis estructural de la obra. Esta forma de reivindicar su indiscutible procedencia precolombina evidencia el deseo de disfrutar de un pasado literario, no extinto, tan glorioso como complejo previo a la llegada de los españoles. Corroborando ese deseo se aduce que el número de espacios escénicos en los que se desarrolla la trama ascienden, como hemos visto, a quince, hecho que no se vuelve a repetir en ninguna otra obra del

teatro barroco español. Nosotros volvemos a discrepar pues, como vimos en las *Aproximaciones escenológicas* los escenarios desnudos del Renacimiento y del Barroco poseían, precisamente a causa de esa vacuidad, todas las posibilidades espaciales que se les quisiera ajustar. No obstante, autores de talla reconocida defienden esta primera posibilidad.

La segunda de las hipótesis sostiene que el texto es de origen español y que, por lo tanto, fue escrito durante la época colonial, lo que tampoco es descartable si se tiene en cuenta que la oligarquía criolla se encontraba bien enraizada en el continente. El hecho de que los personajes retratados obedezcan a patrones aborígenes demanda un profundo conocimiento de las estructuras históricas, geográficas, políticas, religiosas y militares; parece lógico que un criollo, de formación histórica y cultural sólida, escribiese la obra documentando el relato en todos sus aspectos. Además, el acceso a los textos y representaciones de las comedias españolas podría haber facilitado la escritura y estructuración del mismo.

La tercera de las hipótesis trata de conciliar las dos opiniones anteriores sugiriendo que el origen del texto es, efectivamente, incaico y prehispánico y que, supuestamente, se representaba durante las grandes celebraciones festivas del Imperio pero que, tras conocerlo, los escritores españoles lo transformaron adaptándolo a los modelos dramáticos peninsulares mediante un arreglo conveniente que incluía la división de las escenas y la adaptación al verso. Según esta hipótesis el padre Valdez pudo haber copiado esa supuesta adaptación en el siglo XVIII (Porrás, 1999).

Sin atrevernos a afirmar, en absoluto, que *El Ollantay* se representara durante las grandes solemnidades incaicas ciertamente ésta es la hipótesis que a nosotros más nos seduce, la misma que Middendorf sostuviera hace ya más de cien años. Veamos cuáles son los componentes que coinciden con los que podemos encontrar en muchas de las comedias barrocas: La estructuración de la obra, el desarrollo dramático de la misma que presenta un desgraciado romance con final feliz, la distribución de roles típicos entre los personajes -el orgulloso galán, la hermosa dama o los confidentes-, el enfrentamiento con la autoridad y la posterior sumisión del rebelde ante la irreprochable magnanimidad del monarca, la

presencia del “gracioso” concretado en la figura del criado del protagonista, el acto de conciliador perdón concedido al final de la representación precisamente por la figura que ostenta el poder monárquico más absoluto, la versificación octosílaba, la rima consonante en las quintillas, en la redondillas y en las décimas..., en fin, tal como M. A. Arango (2008) y E. González (1989) reconocen, prácticamente todo responde a los parámetros dramáticos imperantes durante el Siglo de Oro. Añadimos que, como con posterioridad veremos, es muy posible que la historia contara con “cierta” tradición oral que transitaba por algunas de las trece provincias que conforman el Departamento de Cuzco. Pero sobre todo, como acertadamente observan C. Ripoll y A. Valdespino (1972), el espíritu insurreccional, la inconformidad ante los abusos perpetrados por el tirano o a la defensa de la soberanía popular eran actitudes políticas absolutamente incompatibles con un régimen tan absolutista como lo fue el que regía el Imperio Inca, por lo que es muy extraño que la historia, tal y como la conocemos hoy, haya circulado en el área incaica antes de la llegada de los españoles. No obstante debemos incluir la opinión de dos autores que discrepan totalmente sobre este último aspecto:

“...esto demuestra hasta la saciedad que en las costumbres de los incas había un sentido político y diplomático que hacía posible el perdón, como acabamos de demostrar teniendo en cuenta una serie de hechos históricos”. (Cid y Martí, 1964: 318)

Nuestras apreciaciones nos llevan a admitir que, a pesar de que los personajes son incaicos y de que el argumento recrea un determinado momento histórico del Tahuantinsuyo, fabulado posteriormente por la tradición, el anónimo autor, fuera quien fuera, debió transferir a la estructura propia de la comedia barroca, adecuada a los requerimientos escénicos que demandaban los escenarios de época, todos los elementos andinos que conformaban la obra transformando con ello sus presupuestos más profundos. Lo que no deja de tener sentido si se comprende que ese autor, además de responder a los esquemas literarios de su tiempo, quería que el texto fuese aceptado y entendido por el público al que iba dirigido. Esto es lo que han hecho, hasta el siglo XIX, todos los dramaturgos del mundo. El propio Shakespeare, cuando recreaba sus tragedias en

ambientes tan exóticos como en efecto lo eran para los espectadores británicos del siglo VX los palacios venecianos o las misteriosas islas perdidas allende el océano, utilizaba de modo interno los referentes más próximos al espectador. De otra forma éste no se hubiera identificado con la problemática propuesta:

“Lo que distingue al *Ollanta* del teatro español de la época puede explicarse por la misma intención del drama, lo que representa, el público para el que fue concebido y, sobre todo, por deficiencias del autor en el manejo del juego escénico. No podría incluirse en este lugar el *Ollanta* si al menos por las versiones que se conocen, no la creyéramos del siglo XVIII –desde el incrédulo y materialista Orcco Huaranca y la rebelión de Anti-Suyo-, con ideas propias del iluminismo, en busca de una solución política para las colonias, sobre un tema de la tradición indígena”. (Ripoll y Valdespino, 1972: 421).

El propio Markham, a pesar de defender con encono en las notas introductorias a su estudio de 1883 la primera de las posibilidades, acabó aceptando, finalmente, la indiscutible influencia que la dramaturgia hispana había dejado sobre el texto; según el citado autor expresara el mismo había sido “dividido en escenas, y perfeccionado con los conocimientos teatrales de la época hispánica”. (Markham, 1883: 9).

Otra de las teorías es la propuesta por García-Bedoya, quien encuentra, en el uso intensivo de símbolos de origen incaico, una reivindicación, no exenta de orgullo, lo que le lleva a sospechar que la obra puede ser el resultado de un grupo social que pretendía incrementar su importancia en el ordenamiento social y económico de la Colonia; según explica este autor, la reposición en escena de un glorioso pasado incaico sería una forma directa de reclamar la “legitimación de sus proyectos”. (García-Bedoya, 2000: 211).

Sin embargo, nos interesa dejar claro que, para nosotros, el hecho de que la obra fuera producida en la época de la colonia no resta valor a su honda influencia aborigen. *El Ollantay* posee unas características imposibles de entender si no se conocen los referentes culturales a los que responde. Su simbología ambivalente puede ser interpretada de forma

muy distinta en función de la posición que se adopte a la hora de abordar la lectura, variándola sustancialmente, por lo que la divergencia de las conclusiones extraídas al finalizar la misma puede llegar a ser notoriamente contradictoria.

Con anterioridad nos hemos referido a la copia del padre Valdez porque de su mano procede el texto más antiguo. Guardada en el convento de Santo Domingo, en Cuzco, la humedad fue deteriorando el texto hasta hacer casi imposible su lectura. De esta copia, que data de 1770, se sacó otra que es la que actualmente conserva el convento. La Biblioteca Nacional de Perú conserva, así mismo, una transcripción realizada por Justo Apu Sahuaraura y el Archivo General de la Nación otra más realizada por el doctor Justo Pastor Justiniani. De estas copias se sacaron otras varias de las que no vamos a hacer mención (Porrás, 1999):

“Las copias manuscritas son probablemente numerosas, hechas algunas negligentemente por copistas ignorantes, y contienen palabras modernas sustituidas á las ilegibles de los originales”. (Markham, 1883: 9).

Pero la verdadera popularidad, después de casi cien años de olvido, llega cuando la obra es reseñada en la revista peruana *Museo Erudito*, en el año 1837. Al publicar en Viena, en 1853, J. J. von Tschudi su trabajo *Die Kechua Sprache*, inserta el texto del *Ollantay* en quechua sin traducción. El mismo año el americanista inglés Clemente R. Markham encuentra en Perú dos nuevos textos y los publica en Londres en lengua quechua, traduciéndolos también al inglés -de esta publicación proceden las citas que de este autor hemos reproducido anteriormente-. En el año 1871 Gabino Pacheco Zegarra publica en París el texto en quechua traducido al francés, incluyendo un análisis del drama. Gabino Pacheco había hallado un manuscrito en los archivos de su abuelo, don Pedro Zegarra. Middendorf, autor al que también nos hemos referido, publica en el año 1879 otra nueva edición en quechua y alemán basándose en los trabajos de Markham y Pacheco. La versión italiana del texto saldrá a la luz en Turín, en el año 1891. G. Ragusa-Moleti, responsable de esta edición insertó el texto junto a la recopilación que realizó, titulada de forma sugerente *Poesie dei popoli salvaggi o poco civil*. Ésta traducción se volverá a editar en 1897 en la ciudad de Nápoles. Y la traducción al latín sale a la luz, en dos partes, en 1937 y 1938

(Calvo y Jiménez, 1998). Por otro lado todas las traducciones al español proceden de las traducciones de los autores mencionados, salvo la publicada en Lima por el lingüista y experto en quechua José Sebastián Barranca.

5.6 Figuras históricas

Los dos Incas que aparecen en el texto del Ollantay, Pachacutic y Tupa Yupanqui, su hijo, han sido identificados de forma histórica. Pachacutic (Pachacuti Inca Yupanqui), noveno Sapa Inca, fue coronado en el año 1349 de nuestra era (Cid y Martí, 1964) y de él se dice que poseía gran capacidad intelectual. Aunque se han conservado sus máximas y leyes también fue famoso por la crueldad que podía mostrar en los asuntos relativos al gobierno (Silva, 2005).

Algunos arqueólogos creen que Machu Picchu fue construido como estado para Pachacutic. Su nombre significa “reformador”. Pachacutic no había sido designado como sucesor por su padre, Viracocha Inca, pero la campaña militar que dirigió contra los guerreros Chanca, mientras su padre el Inca y su hermano mayor huían, y su aplastante victoria sobre los enemigos le animó a usurpar el trono que por herencia no le correspondía. Todo ello, unido a las reformas que su reinado introdujo ha servido para que históricamente sea considerado “el verdadero fundador del Imperio Inca” (Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo Americana, 1921. Tomo XXVIII: 1143). En efecto, bajo su gobierno se amplió la red de caminos y se construyeron grandes palacios, se reorganizó el ejército, atajó la corrupción y disidencia de algunos nobles, extendió el idioma quechua hasta los confines del reino y fundó nuevas colonias en los territorios conquistados, pero al mismo tiempo elevó a institución sagrada los rituales que contemplaban el sacrificio de seres humanos. Debido a las extraordinarias mejoras que el Imperio conoció bajo su reinado se le llegó a considerar un líder excepcional, lo que propició que su nombre ingresara en la lista de homenajes, himnos e historias míticas que el pueblo mantenía entre sus tradiciones:

“A Pachacutec se debe también el gran templo del Cuzco, la casa de las Vírgenes del Sol, el establecimiento de un censo de población, etc.”. (Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo Americana, 1921. Tomo XXVIII: 1143).

Y en verdad, la obra dramática que estamos analizando describe con estas características el personajes del Inca: Si bien al inicio de la misma aparece como un amoroso y complaciente padre que no escatima expresiones de cariño hacia la princesa, con posterioridad comprobaremos que, una vez descubierta la desobediencia de la misma, se conduce de una forma inflexible e inhumana al ordenar que sea recluida en una lóbrega mazmorra, castigándola de por vida. Esta actitud será la misma que mantendrá con su siervo Ollantay. Apenas los dos personajes se quedan a solas el emperador lo anima para que hable, aunque sea para pedirle la Corona. Cuando el protagonista del drama, convencido, decide revelar su amor por Kusi Quyllur (Estrella Alegre) el Inca le reprocha tan altas expectativas para, momentos después, cerrar la escena despidiéndolo con un despectivo: “¡Vete!”.

El texto del Ollantay presenta al Inca Tupac Yupanqui, hijo de Pachacutic, como otro hombre de gobierno cuyas capacidades expansionistas superaron las que poseyera su padre. Antes de morir, el anciano Inca pudo comprobar cómo Tupac Yupanqui dilatava las fronteras del Tahuantinsuyo, avanzando hacia Quito por las sierras, conquistando la costa hasta la península de Paracas y sometiendo a todo el altiplano boliviano, hecho histórico que O. Silva corrobora (Silva, 2005).

Las crónicas lo describen, al igual que a Pachacutic, como gran conquistador, excelente administrador y profundo filósofo. Parece ser que poseía mucha agudeza para comprender las eventualidades de la psicología humana, lo que ayudó a convertirlo en un carismático líder. Sobre sus hazañas se encuentra disponible un extenso artículo en el tomo XXVIII de la Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo Americana. El caudillo había nacido hacia 1440 y reinó desde el año 1465 hasta el año 1588, fecha de su muerte.

J. Cid y D. Martí reconocen en este monarca “una gran bondad y sentido de la diplomacia” (1964: 293). La obra lo trata con la misma consideración, pues cuando su general Ojo de Piedra (Rumi Ñawi) le solicita una vez más permiso para enfrentar sus tropas a las de Ollantay, el Inca le indica que si fracasa deberá abandonar el mando militar. Ante las victoriosas nuevas que trae el mensajero al recién nombrado emperador, a Tupac Yupanqui sólo le preocupa una cosa, si se ha vertido mucha sangre. Y su veredicto frente los enemigos apresados es, siguiendo los consejos del Gran Sacerdote (Wilka Uma), restablecer la unidad perdonando a todos los insurrectos. La benevolencia de este gran rey llega hasta el límite de restituir a Ollantay todas sus atribuciones, incluida la de esposar a su propia hermana.

Por otro lado, no sólo ciertos personajes del drama pueden ser identificados como los mismos que aparecen en las fuentes documentales que proporciona el Inca Garcilaso de la Vega. A través de las descripciones que el cronista dejó en su obra cumbre [*Comentarios Reales de los Incas*] podemos hacernos una idea bastante precisa de cómo eran determinadas instituciones. Antes de proseguir sería oportuno subrayar que después de la insurrección perpetrada por Túpac Amaru II los *Comentarios...* de Garcilaso, publicados en Lisboa en el año 1609, fueron también prohibidos por la Corona en todo el territorio americano al considerar que esta relación histórica había contribuido a alentar las ansias independentistas de los rebeldes. Una vez hecha la puntualización vemos que en *El Ollantay* adquiere gran importancia dramática una de las instituciones más importantes del estado incaico, el Ayahuasi (Acllahuasi), también conocido como la Casa de las Vírgenes del Sol. La obra presenta dicho santuario como un lugar claustrofóbico y sombrío donde las mujeres allí recluidas sufren la falta de libertad, al menos así nos lo dan a entender las dos heroínas de la obra, pero por la descripción que el Inca Garcilaso hace del lugar sospechamos que éste debía presentar un aspecto totalmente diferente:

"Vivían en perpetua clausura hasta acabar la vida, con guarda de perpetua virginidad. (...) Toda la baxilla de aquella casa, hasta las ollas, cántaros y tinajas, eran de plata y oro, como en la casa del Sol, porque eran mujeres suyas y ellas lo merecían por su calidad, Havía assí mismo un jardín con árboles y plantas, yervas

y flores, aves y animales, contrahechos de oro y plata, como los que había en el templo del Sol...". (Vega, 1991. Tomo I. Libro IV. Capítulos I, II y III).

No obstante es muy probable que las mujeres allí confinadas mantuvieran una opinión bien diferente sobre el susodicho lugar. Al menos, ésta es la posibilidad que plantea el texto. En cualquier caso hay que destacar que Garcilaso no moralizaba sobre ello, sino que se limita a describirlo de la forma más acertada posible, dejando muy claro que no se trataba de un lugar de castigo.

Ciertamente en el texto del *Ollantay* no encontraremos los niveles de “autenticidad” que destacábamos cuando analizamos *El Rabinal Achí*, pero tampoco podemos negar que ciertos personajes de la obra gozan de una base histórica tan real que, con el tiempo, se extendió hasta alcanzar la mitología del Incario. Según informan J. Cid y D. Martí, Eugenio Larrabure y Unanue, en su *Ateneo de Lima* (Tomo I), cuenta que leyendo el *Epítome cronológico* halló una declaración del año 1776 en la que se describía un tambo situado a diez leguas de Cuzco. El sumario cronológico identifica el tambo reseñado como el lugar donde Huaina Capac ordenó castigar a Ollantay. Estos tambos eran albergues que, cada veinte o treinta kilómetros, se hallaban repartidos a lo largo de la red de caminos del Inca para proporcionar descanso a los emisarios del Imperio. Los mismos autores -J. Cid y D. Martí- recogen otras versiones que recrean la romántica historia del sublevado guerrero y su aristocrática amada, como la que el cacique Juan Huallpu contó a Manuel Palacios en el año 1835; pero, sin duda, la más sorprendente de todas las referidas es la recogida por C. Wiener:

“Unos cincuenta años después, el estudioso francés Charles Wiener, en la obra *Perou et Bolivie*, vuelve a recoger la tradición en su recorrido por Ollantaytambo. Allí le explican que Ollántay, gobernador de la provincia del Antisuyo estaba enamorado de una hija del Huayna Capac. Al negarle el Inca la mano, se fuga con ella, declarándose en rebeldía”. (Cid y Martí, 1964: 302).

Lástima que los autores citados no aporten más información sobre tan apasionado romance, aunque lo más probable es que, cotejando las fechas y dadas las similitudes entre el texto dramático y la situación novelesca recogida por Wiener, lo más probable es que la mitología que había adquirido el texto teatral a raíz de los acontecimientos históricos que lo envolvieron sirviera para que la leyenda, pretendiendo hacerse histórica, se fuese asentando en la geografía que le era más propicia.

5.7 Ollantaytambo y el Antisuyo

El texto alude repetidas veces al Antisuyo y nosotros, durante la exposición, nos hemos referido en varias ocasiones a un lugar denominado Ollantaytambo. Pero, ¿qué era el Antisuyo? Y, ¿a qué responde el nombre de Ollantaytambo?

De este modo, Antisuyo -que significa “parcialidad de los Antís”-, se designaba uno de los *suyos* del Imperio Incaico, concretamente el que se hallaba situado al norte y noreste de Cuzco. Los *suyos* fueron las cuatro grandes divisiones geográficas y administrativas en las que se dividió el Tahuantinsuyo (*Tawantin Suyu*). Los otros tres eran el Chinchansuyu, situado al norte, el Cuntinsuyu, localizado en la costa central andina y el Callasuyu, situado al sur del Imperio. El gobierno de estos territorios dependía de un gobernador, el *suyuyuq apu* o señor del suyo. Este gobernador formaba parte del Consejo Imperial. El Antisuyo comprendía gran parte de los bosques montanos que se extienden impenetrables por la zona oriental de los Andes, desde el sur de Perú hasta el occidente boliviano y el norte de Argentina, con una altitud que desde los seiscientos metros sobre el nivel del mar puede alcanzar los tres mil o tres mil ochocientos (Amat, 1997).

Realmente, el Antisuyo fue el *suyo* más pequeño de los que conformaron el Imperio, pero debido a la inaccesibilidad de sus altas montañas, cubiertas por espesas selvas montanas y tropicales, los incas no pudieron dominar totalmente la región, lo que explica de forma convincente que el autor del drama eligiese tan escarpado lugar para situar allí los dominios del protagonista (Porrás, 1999). Ollantay, sólidamente fortificado, contempla

satisfecho cómo se estrellan inútilmente contra los muros de su baluarte las huestes del Inca. Sólo el ardid perpetrado por el despechado Ojo de Piedra (Rumi Ñawi) logrará superar las dificultades orográficas y el coraje con el que los andícolas se parapetaban en su territorio. Si el texto, como suponemos, fue compuesto en el virreinato del Perú durante el barroco andino (finales del XVII y la casi totalidad del siglo XVIII), no cabe duda de que se trata de la obra dramática cumbre de este periodo, redactada como respuesta a los movimientos que reclamaban la vuelta del esplendor perdido, lo que explica, por otro lado, la ausencia de elementos devotos y catequizadores.

Y, ¿qué es el Ollantaytambo? Veamos: Si Ollantay es el epónimo del protagonista que da nombre a la pieza dramática, el agregado al mismo da nombre a la fortaleza en la que se refugia con los suyos cuando el general del emperador pretende rendirlo como prisionero. El lugar, lejos de ser una plaza producto de la ficción del anónimo autor, se encuentra localizado en la parte suroriental del país, en el distrito de Ollantaytambo, formando parte de la provincia de Urubamba, perteneciente al departamento del Cuzco (Amat, 1997).

Ubicado en las márgenes del río Patakancha, muy cerca de la confluencia de éste con el río Urubamba, se halla un poblado arqueológico incaico y un importante centro ceremonial. La similitud con la obra reside en el hecho de que desde esta plaza fuerte organizó su resistencia contra los conquistadores españoles Manco Inca Yupanqui, también conocido como Manco Capac II, el primero de los cuatro Incas rebeldes de Vilcabamba que se opusieron a la destrucción del Imperio. El complejo arquitectónico es uno de los más monumentales que se conservan del Imperio Inca, pero los descomunales muros que le dan carácter de fortaleza eran en realidad parte de un importante tambo ubicado en el estratégico paso que daba acceso al Valle Sagrado, una de las principales regiones agrarias de su época por la calidad del maíz que allí se produce (Amat, 1997).

El autor que nos ha proporcionado los anteriores datos, Amat Olazábal, presenta un documentado trabajo arqueológico sobre la plaza. Sobre el viaje que Charles Wiener realizó por los Andes (1875) en los años precedentes a la guerra con Chile el citado autor nos dice que el explorador francés dejó escrita una obra monumental titulada *Perú y Bolivia*. En ella

Wiener realizó un importante acopio de datos relativos al lugar, matizándolos con numerosas ilustraciones:

“Recogiendo las versiones dominantes de la época, repitió que la fortaleza habría sido construida por Ollantay, "hombre de guerra y conspirador". (Amat, 1997: 18).

Olazábal, uno de los investigadores más importante del pasado peruano, confirma la sacralidad de la plaza:

“Otro argumento relevante, ya señalado, que reviste una simbolización ancestral de gran trascendencia, es que Ollantaytambo era el lugar escogido donde se conservaban las vísceras de los Incas en tinajas de oro antes de ser momificadas. (Amat, 1997: 79 y 80).

Sin embargo, a pesar del documentado trabajo realizado por el arqueólogo que nos ha proporcionado la información algunos investigadores defienden la posibilidad de que el nombre de la plaza responda a un origen aimara y no quechua. Tal es el caso del lingüista Cerrón-Palomino, especializado en las lenguas quechua, aimara, mochica y chipaya:

“En cualquier caso se ha dado por sentado que la palabra –topónimo o antropónimo, o ambas cosas a la vez- sería de origen quechua, y, a partir de dicha creencia, se ha intentado darle diversas significaciones, a cual más absurda. En la presente nota buscaremos demostrar que la designación es de puro cuño aimara y no quechua y que, originariamente, fue un topónimo descriptivo a partir del cual se infirió el nombre del héroe con propósitos más bien literarios y simbólicos”. (Cerrón-Palomino, 2006: 1).

El citado autor invalida, mediante complicadas comparaciones lingüísticas y gramaticales, cualquier posible vinculación del Antisuyo con la pieza teatral, calicando de arbitraria toda propuesta realizada en esa dirección, por lo que la conclusión definitiva que

vincule *El Ollantay* con los lugares y regiones históricas señalados queda, una vez más, pendiente de resolución.

5.8 Esbozo biográfico de un revolucionario latinoamericano

José Gabriel Condorcanqui, marqués de Oropesa e hijo de don Miguel Condorcanqui y de doña Rosa Noguera, pertenecía a las clases adineradas americanas, lo que le permitió realizar estudios con los jesuitas en el Colegio de San Francisco de Borja, también llamado el Colegio de los Caciques de Cuzco. Persona culta, dominaba el quechua, el castellano y el latín. Sabemos que entre sus lecturas se encontraban los textos de Voltaire y de Rousseau, censurados por el gobierno español de la época. De su matrimonio con Micaela Bastidas Puyucahua nacerán tres hijos, Hipólito, Mariano y Fernando. Nombrado cacique de los territorios que le pertenecían por herencia, José Gabriel fijó su residencia en Cuzco, desde donde se desplaza para velar por las tierras que le pertenecían como patrimonio. Las gestiones administrativas de Condorcanqui produjeron sus frutos. Al conocer su prosperidad económica las autoridades españolas cargan los impuestos de José Gabriel sometiéndole a unos aranceles excesivos (Serulnikov, 2012. Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo Americana, 1988. Tomo LXV). En el fondo esta situación era un mal común que debían sufrir los grandes hacendados americanos, especialmente los curacas, jefes políticos y administrativos de los ayllus, las grandes comunidades familiares de la región andina que pudieron sobrevivir a los tiempos de la Conquista. Las quejas levantadas por la situación abusiva que estaba viviendo no le sirvieron de nada. A tanta queja insatisfecha José Gabriel sumó la indignación que le producía contemplar las inhumanas condiciones laborales que debían soportar los mineros y agricultores indígenas. En efecto, una parte cada vez más importante de las cosechas debía dedicarse al pago de tributos y repartimientos, gastos a los que había que añadir el extravagante costo que conllevaban las fiestas patronales, las ofrendas y la administración de los sacramentos. Por otro lado, la administración imperial borbónica de Carlos III aumentó la recaudación fiscal mediante el incremento de la alcabala –un impuesto basado en la venta bienes-, cuyo cobro se

garantizaba mediante el establecimiento de aduanas a la entrada de las ciudades (Serulnikov, 2012).

Ante la indiferencia con que las autoridades contemplaban su reclamaciones José Gabriel trató de que se reconociera su pertenencia al linaje de los antiguos Incas, lo que lo sometió a un larguísimo proceso judicial en la Audiencia de Lima. Ya hemos indicado que esta situación era un mal común en el territorio colonial, de hecho muchas personas acomodadas se desplazaron a la península solicitando un reconocimiento por parte de la Corona que nunca llegó. El propio Inca Garcilaso de la Vega se pasó luchando toda su vida para que se le concediera la hidalguía que había heredado de sus padres, el noble extremeño y capitán conquistador Sebastián Garcilaso de la Vega y la princesa inca Isabel Chimpú Ocllo. Ante la displicencia de las autoridades José Gabriel Condorcanqui se rebeló contra la dominación española adoptando para ello el nombre de Túpac Amaru II, como homenaje al último Inca de Vilcabamba, su antepasado:

“El 4 de noviembre de 1780 se celebraba en Tungasuca, provincia de Tinta, del virreinato del Perú, un banquete en honor de Carlos III. Entre los comensales veíanse, entre otros personajes, al corregidor Antonio Arriaga, severo hasta la crueldad y muy apegado al dinero, y al humilde indio José Gabriel; éste, cuando mayor era la efusión y alegría, púsose en pie e intimó al corregidor que si diese preso. Obedeció Arriaga, penetrando el alcance de aquella intimación, y acto seguido se elevó en Tungasuca el estandarte de la revolución”. (Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo Americana, 1921. Tomo LXV: 126).

Túpac Amaru se autoproclamó Inca y Señor de los Césares y Amazonas con dominio en el Gran Paititi. Y si bien el líder al comienzo de la revolución reconoció la autoridad de la Corona, pues su intención no era ir contra Su Majestad Carlos III sino contra el mal gobierno ejercido por los corregidores, con posterioridad radicalizó su postura proclamando el movimiento independentista. Habría que añadir que jamás le faltó el apoyo de su esposa y familiares, quienes secundaron su proyecto desde el primer momento. En este sentido, la adhesión de otros curacas le garantizó la formación de una tropa que contaba con miles de

combatientes (Serulnikov, 2012). A nuestro entender *El Ollantay* esconde, por tanto, una reflexión dramatizada de la situación social y política que se estaba gestando entre las élites latinoamericanas entrado ya el siglo XVIII. Tupac Amaru II representaba un nuevo modelo de gobierno al tiempo que, rescatando la grandeza de la antigua monarquía, se constituía como legítimo heredero del más alto poder andino, sin fisuras y sin contradicciones:

“...fue también una auténtica revolución pues se proyectó en sentido positivo generando la visión de un nuevo orden social. Lo “nuevo” de ese orden debe entenderse –y ésta es una paradoja- como la restauración de antiguas relaciones sociales destruidas por los españoles, pero combinadas con elementos adquiridos durante la vida colonial”. (Mires, 2005: 16).

En la obra, a la severidad de un padre Tupac Yupanqui antepone la clemencia de un rey. La expiación del nuevo líder Inca adquiría, de esta forma, dimensiones catárquicas y la puesta en escena de la obra pasaba a entenderse como un emblema donde quedaban reflejadas las aspiraciones de todo un pueblo. No es por tanto exagerado que Serulnikov (2012) considere que la revuelta anticolonial de Tupac Amaru II se encontraba revestida de un carácter tanto geopolítico como étnico-cultural. Sin embargo el inesperado y feliz final de la pieza dramática no tenía cabida en la América colonial; semejante oposición solo podía conocer un final, el de la muerte del provocador y la neutralización de cualquier posible rebrote. A pesar de que la rebelión se mantuvo durante un tiempo por las provincias de Buenos Aires, muerto su principal líder fue cuestión de tiempo ahogar los últimos focos sublevacionistas:

“...habiéndose publicado un indulto general, todos se sometieron a las autoridades españolas, a excepción de Diego Cristóbal, hermano de Túpac Amaru, que también acabó por presentarse; pero como se observara que continuaba la intranquilidad y se sospechara que la mantenía Diego Cristóbal, fue ejecutado éste en la plaza del Cuzco el 19 de Abril de 1783”. (Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo Americana, 1921. Tomo LXV: 127).

La proclamación de independencia del Estado peruano, soñada por Tupac Amaru II, tendría que esperar hasta el 28 de julio de 1821, es decir, treinta y ocho años más, cuando ninguno de sus allegados más cercanos podía celebrarla.

5.9 Las posibilidades subversivas en la interpretación de los textos

Los primeros datos certeros que poseemos sobre la representación del drama datan del último cuarto del siglo XVIII. La obra, además de recuperar la grandeza que se les había arrebatado a los otrora poderosos Incas, reforzaba ideológicamente la insurrección indígena que José Gabriel Condorcanqui Noguera lideraba. No debe extrañarnos, por tanto, que el propio rey de España prohibiera por especial decreto todas las representaciones de dramas populares peruanos escritos en lengua vernácula. Como en los intransigentes tiempos de la conquista se ordenó, de igual modo, que fueran destruidos todos los escritos existentes y si *El Ollantay* se pudo salvar fue porque permaneció olvidado en la biblioteca del monasterio de Santo Domingo que la orden posee en la capital, en el solar mismo en el que estuvo el antiguo templo incaico de Coricancha.

Uno de los aspectos más destacables de la obra es la acusación que Ollantay hace al rey de Cuzo, Pachacutic, al considerarlo injusto y tirano. Esta actitud convierte al héroe en un rebelde de talante liberal capaz de transmitir al pueblo su espíritu de insurgencia. A su vez la hija del protagonista, Ima Sumai, se convierte en heroína al declararse en rebeldía contra las convenciones fanáticas que imponen el permanente encierro a las doncellas escogidas. Ima Sumai (Bella) proclama su amor por la libertad y su conmiseración hacia todos aquellos que padecen vejaciones y encierro. Tanto el nombre de la niña como su actitud nos recuerdan algunas obras lopistas en las que la protagonista, mediante argucias, se revela contra los designios dictatoriales de sus progenitores, como es el caso de *La discreta enamorada*. Al morir Pachacutic le sucede en el trono su hijo Tupac-Yupanqui, quien mostrará otro talante a la hora de manejar los asuntos del Estado. De esta forma, la obra presenta de forma explícita la transición política que se opera desde un régimen absolutista, condenado a la extinción por las injusticias de que hace gala, hasta la instauración de un

régimen de talante liberal basado en la justicia y en la tolerancia. Pero para que dicha transición se opere será necesaria la rebelión popular cuyo deseo de libertad e igualdad recoge el nuevo monarca, tan favorable al cambio. Convenientemente dirigida la obra propone el camino que lleva desde el despotismo absolutista del primer Inca hasta la actitud progresista y comprensiva del modelo de gobierno que se instaura con el nuevo rey:

“*L’ancien régime* se caracterizaba por el gobierno unipersonal, oscurantista y tiránico, comprometido con la tradición; después de la revolución de Ollanta, en Túpac-Yupanqui surge *l’esprit nouveau*, reformista, más a lo Voltaire y Montesquieu, en un gobierno tolerante y justo que acepta cierta visión del poder en equilibrio entre un régimen representativo y una monarquía ilustrada”. (Ripoll y Valdespino, 1972: 422).

El héroe del *Ollantay* encarna las aspiraciones y la necesidad de reconocimiento que reclamaban insistentemente las antiguas noblezas desposeídas. Estas élites habían sido apartadas de todo manejo político en el nuevo mapa del virreinato. Por lo tanto, su identificación con el protagonista no dejaba de ser peligrosa para el nuevo orden que habían conseguido establecer los conquistadores. Si los gobernadores de la colonia hubiesen evaluado la intensa carga política que, en un montaje bien planificado, acompaña a semejante texto, tal vez, eliminándolo con antelación, Túpac Amaru II no hubiera logrado enardecer a sus acólitos con la misma facilidad. De forma convenientemente politizada la puesta en escena no podía transmitir mejor la ideología que habían concebido las élites andinas tratando de instaurar lo que se preveía como un nuevo y prometedor renacimiento del antiguo imperio. Y el líder revolucionario no podía encontrar una obra escrita más *ex profeso* para su causa que *El Ollantay*. Lo que demuestra la relación que establece la obra con el contexto histórico que describe y, sobre todo, con el contexto histórico al que sirvió; en efecto, la relación de hechos narrados guarda enorme similitud con los hechos históricos que conoció la revuelta peruana de 1780. Si el líder rebelde solicitó la puesta en escena de la misma ante sus tropas fue porque los fines propagandísticos revolucionarios estaban servidos de antemano.

La tradición asegura que el propio Túpac Amaru se encontraba presente cuando la estrenaron, lo cual es más que probable, al menos ese es otro de los mitos que *El Ollantay* ha alimentado. Si aceptamos que así fue, también debemos aceptar que el líder conocía el texto y sabía que los nobles propósitos que movían al héroe dramático coincidían con los suyos personales. Ambos pertenecían a clases acomodadas no sujetas a los rigores económicos y sociales de las clases bajas y, sin embargo, ambos habían decidido arriesgar su confortable posición en aras de un futuro más libre y justo para sus correligionarios. Además, el final feliz y la profunda transformación humana del nuevo Inca auguraban el buen devenir de la aventura revolucionaria; si la generosa actitud del monarca –Tupac Yupanqui– no coincidía con la que en realidad mostraban los Incas con todos aquellos que osaban cuestionar su autoridad, el personaje que la obra recreaba prometía cambios considerables en el nuevo sistema político y gubernamental que se estaba gestando. Conociendo la enorme influencia que desde siempre han ejercido determinadas obras de teatro sobre el ánimo de la audiencia presencial no es de extrañar que este final renovara las esperanzas del público asistente. A la expectación inicial que debía despertar la puesta en escena del texto bien pudo sucederle una “catarsis” identificativa con el argumento y, sobre todo, con el líder que los conducía. En este sentido la obra admite, además del análisis dramático, otro tipo de análisis en absoluto inocente. Dependiendo de los aspectos que desde la dirección escénica se quieran subrayar es posible, sin grandes esfuerzos, transformar la pieza en un manifiesto político de marcada tendencia contestataria, con lo que al espectador se vería inducido a tomar posiciones sobre algo que de hecho le afectaba directamente.

“En el drama, vencido Ollantay, Túpac Yupanqui invita al Villac Umu y a Rumiñahui a pronunciar sentencia. El frío e implacable Rumiñahui, que bien pudiera simbolizar a Areche, pide que los cabecillas sean "*ligados a cuatro estacas y pisoteados por los suyos*". Aquí parece que hubiera una alusión al descuartizamiento de Túpac Amaru amarrado a cuatro caballos y ultimado bárbaramente”. (Porrás, 1999: 263).

Porque el teatro admite reinterpretaciones que, al modo de los vasos comunicantes, homologan la realidad con las situaciones planteadas en el escenario. Para ello solo hacen falta dos cosas, una obra acorde y la habilidad de un director escénico que sepa dirigir la propuesta argumental hacia los objetivos deseados. Al margen del drama indiscutiblemente “romántico” que viven los protagonistas *El Ollantay* plantea, de forma paralela, la ejemplar actitud de un individuo que, estando disconforme con el inamovible sistema que lo subyuga, reacciona oponiéndose a ello con honorable disconformidad. Durante la primera mitad del siglo XVIII Hispanoamérica empezó a conocer rebeliones como la de Paraguay, Cuba, Perú o Venezuela, todas ellas debidas a los abusos de la clase dominante y a los excesivos y asfixiantes monopolios que la península concedía a los gobiernos coloniales. La rebelión de José Gabriel Túpac Amaru coincide, casi al mismo tiempo, con la rebelión perpetrada por los comuneros de Colombia y, a pesar de que ambos movimientos no guardasen relación directa alguna, muchos indígenas del Virreinato de Nueva Granada comprometieron su lealtad con el monarca que, al igual que Tupac Amaru, prometía liberarlos del yugo español (Castelló, 1993).

Cabe en lo posible que Túpac Amaru no actuara en principio contra la corona española porque deseaba asegurarse, en un primer lugar, el apoyo de los jefes de su raza, todavía confiados en la magnanimidad del monarca español. De ser así, su objetivo inicial encaminado a establecer bajo su mando un nuevo estado del Perú, sin desvinculación con la metrópoli, habría respondido, más que ningún otro motivo, a una estrategia bien planificada. Sea como fuere, con el recrudecimiento de las condiciones la postura adoptada se llevó hasta el extremo. A todas estas revueltas les sucederán, como anunciábamos en los puntos 2 y 3 del capítulo II, las que, proponiendo un cambio de gobierno y reformas sociales más acordes con la realidad social latinoamericana, alcanzan a negar abiertamente la autoridad de España sobre el continente. En efecto, el siglo XVIII será un siglo plagado de rebeliones contra la corona española. Desgraciadamente los objetivos liberacionistas fueron reprimidos ferozmente por las autoridades y textos como *El Ollantay* pasarán a convertirse en manifiestos de literatura subversiva, comprometida con los movimientos ciudadanos que desde las colonias reclamaban su independencia. Esto es lo que, muy probablemente, vio Túpac Amaru II, persona culta e ilustrada, y ésta es la peligrosa

subversión que detectaron las autoridades españolas, materializada en un cambio capaz de compensar y reponer de forma conveniente lo que con tanta saña le había sido sustraído al pueblo de origen.

CONCLUSIONES

El presente estudio nos ha permitido analizar unas manifestaciones aborígenes cuyos elementos ceremoniales supieron adecuarse a unas circunstancias cuyos nuevos componentes impusieron un profundo proceso de aculturación que abarcó la totalidad del continente. Actualmente, estas formas escénicas forman parte de un núcleo religioso central al que se le han añadido algunos de los elementos constitutivos propios del teatro. Pero, a pesar de ello y por motivos suficiente explícitos, no podemos considerarlas teatro. En efecto, las claves que aglomera el parateatro amerindio proceden de dos naturalezas diferentes: La que significa todo hecho escénico y la religiosa.

A su vez, tan variopinta muestra, ofrece formas no canónicas de representación estrictamente teatrales relacionadas con la ceremonia religiosa. Los aspectos hieráticos y espirituales del teatro indígena y colonial americano dotan al mismo de unas características particularmente exclusivas que permiten incluirlo en las celebraciones de tipo paralitúrgico, pues calificarlo, de forma escueta, “teatro”, sería someterlo a una degradación tendente a negar cualquier tipo de vinculación con el misterio. Y si esto es incuestionable en *El Güegüense*, se hace tanto más definitivo en el *Rabinal Achí*. Se debe admitir, por tanto, que las formas escénicas aludidas son mucho más que meras representaciones teatrales y que su valor excede, con mucho, el literario. Muy escuetamente, estos serían los imperativos fundamentales que me empujan a hablar de representaciones paralitúrgicas.

De las grandes obras teatrales americanas escritas en lengua aborígen contempladas en el presente trabajo, una, *El Ollantay*, debe gran parte de su categoría mítica a la sediciosa adaptación que el texto romántico posibilitaba en su doble lectura. Esta dualidad permitió encontrar claves históricas traspasando los límites de lo estrictamente literario, con lo que el argumento quedó convenientemente adecuado al momento que se quería precisar. De esta forma, las altas consideraciones que, con posteridad, ha recibido el texto han venido condicionadas, en gran medida, por unos acontecimientos gestados en ambientes políticos ajenos a su redacción, lo que nos obliga a reconocer que, en el caso del teatro, la puesta en escena puede provocar, en muchas ocasiones, situaciones que superan los presupuestos que se desprenden de los análisis estrictamente literarios. De hecho, cualquier propuesta escénica entraña nociones innovadoras cuya libertad mantiene o rompe, según sea la

tensión dialéctica aplicada, el vínculo inicial que, como punto de partida, ofrece todo relato dramático.

A lo largo del presente recorrido hemos sostenido un esquema tripartito, pues existe una radical diferencia entre los dos primeros textos y el tercero, diferencia que he destacado como base del trabajo. Los valores religiosos del *Rabinal Achí* y los paralitúrgicos del *Güegüense* exigían un tratamiento diferente al que demandaba *El Ollantay*. A pesar de ello, las tres obras destacan y responden a una cuestión fundamental: La necesidad de conservar, defender y salvaguardar una identidad colectiva arraigada durante siglos, pero arrebatada en un breve período de tiempo. Aquí reside, por tanto, la denuncia que encubre la obra más emblemática del teatro nicaragüense cuando asume el conflicto bajo el aspecto de broma inocua. Y sobre el mismo punto descansa la hermenéutica del *Rabinal Achí*, cuyo mensaje encriptado necesita ser descifrado trascendiendo el plano de lo cotidiano. El ritual que conlleva su puesta en pie reafirma su procedencia cultural a través de un desconcertante compromiso espiritual.

La permanente relación que ambas obras mantienen con el pasado y el presente, con lo religioso y lo pagano, así como con la tradición, transforma el género teatral, sacrificándolo como tal, en beneficio de una tradición que se niega a renunciar a sus señas de identidad. Con ello, los elementos que caracterizan toda propuesta dramática se ponen al servicio de los requerimientos que demanda la celebración religiosa. Por lo que la parte material perceptible o significativa de los signos externos pertenecientes a determinado entorno semiológico cambian el valor conceptual de sus significados y transforman el referente en un metadiscurso, ampliando los límites de lo que, de forma ortodoxa, se entiende por “teatro de texto”. De este modo, la parte oral pasa a ocupar un aspecto evocativo que opera para facilitar la continuidad argumental del ejercicio escénico, aunque no importe demasiado que la continuidad del mismo se vea alterada. La particularidad innegable reside, entonces, en el indiscutible hecho de que, tal y como tradicionalmente se viene representando, estamos ante “otras” formas de entender y de hacer teatro. Y esto es así, porque las ceremonias recreadas se encuentran doblemente impregnadas de lo indígena y de lo mestizo, lo que las encamina por una vía cuya concepción escénica corre paralela al

hecho teatral endémico, aunque realizado y percibido de una forma más *históricamente* flexible. En cualquier caso, sus procedimientos vienen a enriquecer tanto los procesos teatrales al uso, como las sistematizaciones rituales ligadas al contexto católico.

Si uno de los objetivos del presente trabajo era demostrar cómo la práctica ceremonial interviene sobre los fenómenos teatrales y parateatrales mesoamericanos dotándolos de sentido paralitúrgico, al tiempo que se ponía de manifiesto la mitificante manipulación de que ha sido objeto *El Ollantay*, por otro lado he tratado de clarificar una terminología cuyo empleo suele caer en la utilización incorrecta de los términos, lo que somete a la misma a un abuso arbitrario falto de la precisión deseable. Por tanto, será oportuno señalar que, a lo largo de todo el proceso, he venido utilizado la locución *parateatro* para designar, de modo específico, todas aquellas celebraciones de exhibición no paralitúrgica en las que la proyección de sus elementos busca centrar la atención del público, con indiferencia del motivo, del espacio en el que se desarrollan o de la complejidad que adquieran sus formas de expresión, sean éstas altamente elaboradas, o improvisadas sobre el terreno.

Las conclusiones finales, compartidas o no por otros autores, me han llevado a aportar una serie de contribuciones que considero útiles y oportunas. Por lo mismo, considero importante insistir en la significación que, para el presente trabajo, ha supuesto la investigación de campo, realizada *in situ* de forma continua, lo que ha propiciado que gran parte de la información expuesta proceda de las propias personas implicadas en la realización de los eventos. Semejante metodología ha enriquecido, en mucho, las fuentes escritas, proporcionando puntos de vista diferentes, pues, en numerosas ocasiones, los usos tradicionales se encontraban sujetos a la precariedad de los recursos. Al mismo tiempo, la exposición de los argumentos me ha servido para determinar cómo el sincretismo religioso ha configurado una tradición de carácter ritualista que, finalmente, garantizó y garantiza, al menos por el momento, la permanencia de tan exclusivos fenómenos teatrales. Que dichos fenómenos supieran inscribirse en el ámbito gravitatorio de las fiestas patronales me ha inducido a establecer la relación directa que existe entre los procesos históricos descritos, las adecuaciones religiosas que éstos provocaron y las tradiciones pluriculturales que pugnarón por garantizar su supremacía o, cuando menos, su supervivencia. A modo de

síntesis y con el fin de clarificar el contenido total de las opiniones vertidas, expondré las mismas mediante fórmulas escuetas:

En Mesoamérica perviven, asociadas a los hechos escénicos, adscritas al folclore y casi irreconocibles, unas prácticas parateatrales y litúrgicas de corte colonial y precolombino, que, con ánimo de garantizar su persistencia, fueron alojadas por los naturales –aborígenes y mestizos- en el ámbito de una celebración religiosa.

No obstante, la particularidad que presentan las obras paralitúrgicas se ha visto profundamente afectada por los cambios de mentalidad operados en las jóvenes generaciones que las heredan. La problemática se ha agravado desde que ambas fueron declaradas, por parte de la UNESCO, Patrimonio Oral e Intangible de la Humanidad. La declaración levantó falsas expectativas económicas que desataron una guerra entre las personas comprometidas con las celebraciones. En Nicaragua, ambas circunstancias han traído desafortunadas consecuencias, pues en Diriamba ya no hay un sólo grupo tutelado por el Mayordomo y por la Patrona, antiguos encargados de patrocinar el “baile” durante los días que abarcan las fiestas. Si denuncio el hecho es porque ésta fue la realidad que se podía encontrar hace apenas dos lustros, cuando visité por vez primera la ciudad. El grupo de promesantes comprometidos con el “baile” mostraba de forma pública su trabajo sólo durante la semana concertada en el calendario festivo, tal como ordenaba el compromiso religioso. Hoy en día es factible presenciar una puesta en escena en cualquier momento.

Como consecuencia, el teatro paralitúrgico corre el riesgo de transformarse en la recreación de un culto que, despojado de todo sentido, sobreviva como curiosidad folclórica, pues, si se pierde el sentido ceremonial, las escenificaciones devendrían en puestas en escena de escaso nivel artístico. Relegado su interés al campo de la filología, lo habrá perdido todo en el territorio de la antropología. En efecto, sin negar otros valores, como hecho teatral escueto, el nivel de calidad de las representaciones ofrecidas por los promesantes de estos fenómenos paralitúrgicos es más bien escaso.

Aunque en mucha menor medida, similares circunstancias comienzan a incidir sobre el *Rabinal Achí*. Es indudable que gran parte de ello responde al imparable proceso que tiende a desacralizar, de forma constatable e histórica, todo teatro ceremonialmente comprometido; lo hemos visto en occidente y lo estamos viendo en el teatro oriental. Pero también es indudable que la publicitación de los fenómenos investigados, la mayor proyección de los mismos y el consecuente aumento del turismo que todo ello provoca está acelerando la trivialización de los ceremoniales que venían asociados y, por tanto, del compromiso religioso que los actores siempre han mantenido.

Concretamente, en el caso del *Rabinal Achí*, referenciar las liturgias que preludian su puesta en escena posibilita hablar de una actividad ritual cuyos orígenes son completamente ajenos a los sistemas religiosos actuales, lo que en ningún momento significa que el rito de sacrificio que la obra recrea no revistiese carácter sagrado para el espectador precolombino. Y no sólo el *Rabinal*, algunas de las manifestaciones parateatrales guatemaltecas y nicaragüenses que hoy en día sobreviven enmascaradas en el sincretismo de las formas y los credos fueron vividas, en su momento, como experiencia religiosa.

Al igual que el *Rabinal Achí*, *El Güegüense* mantiene aspectos que lo vinculan de forma directa con la religión, si bien la pieza nicaragüense, como hemos manifestado en numerosas ocasiones, carece de la importancia cronológica y ritualista que hacen de la obra guatemalteca el mejor ejemplo teatral superviviente precolombino. A lo anterior, habría que añadir que, a pesar de que *El Güegüense* se halla inscrito en el marco de una celebración religiosa y de que sus actores son devotos promesantes, el sentido del texto -y por extensión el del autor anónimo que lo compuso- dista mucho de tener alguna vocación catequista o moralizante; antes bien se puede afirmar todo lo contrario.

Cuanto más se distancie el sentido catárquico que conlleva el hecho de participar de forma espiritualmente comprometida en tan singulares eventos, mucho más cerca estará la ceremonia religiosa del folclore. Y como folclore, en medio de la nutrida amalgama de grupos concertados para la ocasión durante tan multitudinarias fiestas, los reducidos elencos que representan el *Rabinal Achí* y *El Güegüense* no son precisamente los que más

destacan, a lo que habría que añadir una serie de problemas que, como representación escénica, los sitúa en desventaja frente al resto de colectivos que ofertan, al unísono, importantes y llamativas muestras del folclore nacional:

- A- Las barreras espaciales son uno de los inconvenientes más importantes, pues las obras se presentan al aire libre, en plazas y calles públicas abarrotadas de gente, lo que hace prácticamente imposible que los actores puedan proyectar la voz. A lo que hay que añadir que, en ambos casos, los actores varones, que son los que poseen los parlamentos, portan máscaras de madera ajustadas al rostro durante la completa duración de los actos.
- B- El ambiente festivo propicia, además, que constantemente se estén escuchando músicas disparejas proyectadas mediante megafonía, bien de los vendedores ambulantes que anuncian sus mercancías desde los puestos de venta, bien desde la propia Alcaldía que, en determinados momentos, realiza actividades paralelas programadas.
- C- La competencia que se establece entre los diferentes grupos de danza a la hora de ocupar el espacio coincidente de la representación puede ser brutal. El conflicto se agudiza, de forma especial, en el espacio que configura los atrios de las iglesias, las gradas de acceso a las mismas y las explanadas frontales, desplazando los grupos más numerosos al resto de los participantes sin organización alguna.
- D- Los mercados adyacentes y el tráfico de personas que éstos convocan contribuyen a aumentar la sensación de caos en la circulación general. Tampoco el espectador ocasional ayuda lo más mínimo, pues el escaso atractivo visual que poseen los “bailes” instan a que, seducido por otras formas parateatrales, deambule de un lado a otro sin acabar de concertar las fronteras que, para la recepción del espectáculo, le proponen los actores de las obras.

E- En algunas ocasiones, los actores omiten o acortan sus intervenciones, bien por olvido, bien por falta de concentración, sin que ello les genere conflicto alguno.

Quede claro que en ningún momento estoy reivindicando aquí una posible revisión de los signos teatrales involucrados; los promesantes del baile no son actores y, por lo tanto, no tienen por qué conocer el oficio. Al respecto, mi opinión es que la espontaneidad de los eventos debe mantenerse por encima de cualquier otro interés.

Es evidente que el *Rabinal Achí* termina con un ritual de sacrificio, aunque rechazo la posibilidad propuesta por algunos autores de que al Varón de los Queché se le extraiga el corazón. Dicho sacrificio es particularmente importante, pues permite reconocer, en el marco de la celebración católica, una de las prácticas más debatidas del mundo religioso precolombino.

La evolución que ha sufrido el ritual escénico explica la presencia de aspectos contradictorios; de esta forma, durante las representaciones actuales el último de los parlamentos se resuelve mediante un desplazamiento que separa al Barón de Rabinal del resto del grupo; al mismo tiempo éste lo rodea profiriendo gritos. Ningún gesto que acompañe la acción contribuye a clarificar qué está sucediendo, por lo que el espectador ocasional no puede interpretar el desenlace.

Diferente tratamiento requiere *El Ollantay*, pues estamos hablando de una obra exclusivamente teatral cuyo reconocimiento se circunscribe al ámbito académico, literario e histórico en el sentido más *político* de la palabra. La tradición asegura que el propio líder revolucionario –Tupac Amaru II- se encontraba presente durante el estreno, porque el contexto histórico descrito coincidía con el contexto histórico al que sirvió. De hecho, la situación narrada guardaba enormes similitudes con las revueltas que conoció la Colonia durante el siglo. Con ello, los fines propagandísticos revolucionarios estaban servidos de antemano.

Basándome en la investigación realizada y apoyándome en las conclusiones anteriores, apporto las siguientes deducciones como contribución al conocimiento de este tema:

1ª- La amalgama de danzas que acompañan las obras teatrales reseñadas durante la celebración de los festejos han perdido, de forma definitiva, el nexo que las mantenía unidas a sus ancestrales ritos, sin embargo, semejante disyunción no es óbice para que todas ellas coincidan en los espacios religiosos adyacentes designados, *ex profeso*, para tal fin. Especialmente significativa es la transición involutiva que afecta a la danza del *Toro Huaco*, pues, desde hace seis o siete años se permite la participación femenina en un ritual, probablemente guerrero, que, hasta ese momento, había permanecido exclusivamente reservado a los varones.

Hemos demostrado que tanto el parateatro, como las liturgias escenificadas, los dramas litúrgicos, o el teatro paralitúrgico pertenecen a categorías definibles y perfectamente separadas, porque, a pesar de que las dos primeras formas señaladas sean hechos escénicos teatralizados, en ningún momento podemos clasificarlas como teatro. Por otro lado, a pesar de que el teatro religioso y el drama litúrgico busquen la progresión espiritual y el afianzamiento dogmático de los espectadores, ambos se encuentran inscritos en dos géneros diferentes dentro de las múltiples posibilidades escénicas que presenta el fenómeno teatral. Por el contrario, las obras teatrales que han sido motivo de esta investigación vienen indisolublemente asociadas a prácticas litúrgicas; tan extraordinaria singularidad determina que la consecuente puesta en escena que el espectador contempla durante la celebración de las fiestas patronales adquiera categoría de teatro paralitúrgico. Porque si el drama litúrgico se engarza dentro de la ceremonia religiosa formando parte indisoluble de ella, el teatro paralitúrgico *gravita* y depende de la ceremonia religiosa, pero en ningún momento llega a formar parte de su liturgia

2ª- Los aspectos ritualistas y antropológicos de las piezas teatrales analizadas no son menores que sus valores históricos y literarios, a lo que hay que añadir la particularidad que les brinda el hecho de que, no sólo hayan podido sobrevivir a la censura clerical sino que, además, se hayan sabido articular, como teatro paralitúrgico, en el engranaje de un

ceremonial católico. En el caso del *Rabinal Achí* no deja de ser significativo que la representación se dirija siempre hacia el Tun (el tambor sagrado) y no tanto hacia el público, o hacia la imagen de San Pablo –el patrono celebrado- cuando ambos elementos de culto –el Tun y la imagen del santo- coinciden en los Diezmos y en las Cofradías.

Los presupuestos dogmáticos concertados mantienen activa, antes de cada representación, una experiencia religiosa cuya manifestación más viva se acoge a la privacidad que le brinda el interior de la casa del *holpop*. Dicho espacio, celosamente acotado, actúa como punto de encuentro de todos los implicados. Allí, la práctica de tan íntimo misticismo indica -así lo he podido comprobar- que las acciones litúrgicas descritas se insertan en la realidad teatral que encierra el rito maya, lo que rescata, en parte, la esencia y el sentido que nutren las creencias espirituales profesadas por algunos de los encargados de la representación. Pudiera resultar desconcertante que los actores del *Rabinal Achí* deban someterse a un periodo de purificación antes de asumir sus responsabilidades durante la semana conmemorativa que comprende las fiestas patronales. Semejante actitud deja de asombrar cuando se conoce la actual realidad rural latinoamericana; si bien es cierto que nada de todo esto acontece ya, tal como lo reconocieron algunos de los actores cuyos nombres me reservo por respeto a su intimidad. El hecho evidenciado delata un proceso involutivo que, lentamente, va socavando los valores paralitúrgicos de las obras. Frente a esta realidad algunos ancianos se lamentan de que las representaciones estén perdiendo su antigua importancia espiritual.

Sin embargo, no todo se ha perdido. En el caso guatemalteco es esperanzadora la actitud que mantienen estos mismos ancianos, todos ellos vinculados desde antiguo con el baile. El interés y su reverencial proceder tal vez consigan imponerse a la inercia de los acontecimientos, lo que rescataría del adocenamiento unas prácticas que han sobrevivido, durante largo tiempo, a importantísimos procesos de aculturación.

3ª- Al contrario de lo sucedido en Guatemala o en México, en Nicaragua no sobrevivió ningún texto literario precolombino. Los supuestos textos aborígenes que hemos reseñado en el presente trabajo fueron redactados con posterioridad a la llegada de los españoles, es

decir, durante la época de la Colonia, lo que incluye *El Güegüense*, de fundamentales e indiscutibles antecedentes hispanos. Y el mismo criterio podemos aplicar al *Ollantay*. Muchos especialistas han defendido una procedencia temprana acogiendo a la problemática racial y clasista que presenta la obra nicaragüense, lo cual no es significativo, pues dicha problemática se mantuvo desde la Colonia hasta bien entrado el siglo XIX. Es más, lamentablemente, en amplios sectores de la población nicaragüense, semejante problemática continúa aún vigente.

Con referencia a las reposiciones del *Rabinal Achí* y del *Güegüense* es necesario aclarar que el mal endémico y de más complicada solución procede de dos causas: Por un lado, de la falta de recursos y espacios que sitúen tanto los montaje teatrales como el esfuerzo que le dedican sus integrantes en el lugar que verdaderamente se merecen y, por otro, de la ausencia de compromiso religioso en algunos de sus componentes. Por tanto, sería deseable programar actividades que, implicando a los municipios afectados y a las autoridades competentes, conciencien y favorezcan actitudes que tiendan a valorar, tal como se está haciendo ahora, no sólo los aspectos literarios e históricos de las obras, sino también la importancia testimonial y antropológica que reside en la extraordinaria especificidad de los aspectos religiosos y ceremoniales que les son inherentes.

4ª- La tradición asegura que el propio Túpac Amaru II se encontraba presente cuando estrenaron la obra peruana, lo cual parece probable. Al menos, ése es otro de los mitos que *El Ollantay* ha venido alimentando. El acontecimiento permitió que *El Ollantay* pasase a engrosar la lista de manifiestos literarios subversivos. No debe extrañar, por tanto, que, actualmente, tan glorioso pasado independentista opere como factor impulsor del prestigio de la obra. No obstante, tanto *El Ollantay*, como *El Güegüense* y el *Rabinal Achí* sirven para reforzar la idea de lo que es el teatro y de lo que pudo significar cuando las representaciones se encontraban ligadas a fenomenologías ceremoniales.

Sin embargo, a lo largo de todos estos años, he podido observar cómo el reconocimiento que la UNESCO ha otorgado a las piezas mesoamericanas no sólo no ha sido beneficioso, sino que ha suscitado no pocos inconvenientes.

Con anterioridad he aludido a la proliferación de grupos que, en el caso del *Güegüense*, está conociendo la ciudad de Diriamba. Hasta hace muy pocos años el vestuario de la representación oficial exhibía un atuendo que bien pudiéramos haber situado entre el siglo XVIII y principios del XIX, si bien es cierto que los bailarines no siempre se atenían a unas reglas estrictas. Con posterioridad al reconocimiento otorgado por la UNESCO, en el año 2005, los grupos que están surgiendo restan importancia al criterio histórico que debieran mantener los trajes, depositándolo sobre aspectos más estilísticos, lo que termina situando a los mismos en épocas de difícil determinación.

La libertad de creación artística es un derecho y, casi, un deber, pero si la promoción turística e internacional que dirige el Instituto de Cultura nicaragüense proyecta la idea de que se trata de una obra de mestizaje colonial, fusionada por tradición a las fiestas patronales de los pueblos que, históricamente, conocieron la representación, el visitante no debería encontrarse con grupos absolutamente heterogéneos donde las propuestas escénicas pueden abarcar cualquier tendencia. En este sentido, el Museo del *Güegüense*, sito en los bajos de la Casa de la Cultura de la ciudad de Diriamba, debería marcar una pauta generalizada.

Por lo mismo, cuando después de estrenar la obra en el Teatro Nacional Rubén Darío (2006), la Alcaldía de Diriamba me invitó a mejorar la puesta en escena del grupo patrocinado por la ciudad, alegué que dicho proyecto no debiera ejecutarse porque el resultado escénico debería continuar inalterado en toda su compleja espontaneidad. Me mueve a ello el respeto a la pureza antropológica y etnográfica que poseen los montajes mesoamericanos y que todavía es posible contemplar. El hecho de que los ejecutantes sean *promesantes* del santo debería primar sobre el resto de intereses que se están despertando. Tratar de cambiar estos aspectos sólo serviría para manipular las obras hasta convertirlas en una deficiente puesta en escena de teatro callejero, si bien ésta es la dirección que actualmente están tomando los acontecimientos.

Para finalizar, dada la alta singularidad que presenta el teatro en lengua aborígen americano, especialmente el vinculado a las prácticas rituales y religiosas que se encuentran asociadas a la devoción católica y resumiendo los puntos expuestos, considero que sería deseable, por parte de los responsables correspondientes, abordar estas representaciones desde un renovado enfoque que potencie cierta indisolubilidad entre la ceremonia religiosa, la representación teatral y, en el caso del *Rabinal Achí*, también el rito, porque lo que el espectador percibe como ritual público, es una parte más de sus propiedades dramáticas.

He tratado de transmitir mi inquietud argumentando que la pertenencia a las tradiciones religioso-festivas americanas de las formas teatrales descritas no está garantizada, pues las nuevas tendencias y la penuria económica que deben enfrentar los grupos amenazan con convertirlas en lo que nunca antes habían pretendido ser. Los múltiples encuentros y la especial deferencia que estas formas teatrales me han despertado avivan el deseo de que la presente tesis represente una herramienta con la que comprender, en toda su complejidad, tan exclusivo y diferente fenómeno. Estructuralmente, estas obras se alzan contra el modelo teatral que se exhibe predominante en los escenarios occidentales. Si me he decidido a exponerlo de este modo es porque las piezas reseñadas aún no han roto sus vínculos con la ceremonia litúrgica que, de forma velada, encubre el teatro.

EXTENDED ABSTRACT

TITLE: PSEUDO-LITURGICAL SYNCRETISM AND SCENIC REPRESENTATIONS ASSOCIATED TO THE RELIGIOUS FESTIVE TRADITIONS IN LATINAMERICA

INTRODUCTION: In Latin America survive, almost unrecognizable, associated to the scenic facts and attached to folklore, colonial style and pre-colonization pseudo-theatrical practices, almost guaranteeing its persistency, placed by the natives and mestizos in the surroundings of religious celebrations. This thesis analysis these native manifestations and how they were able to adapt to new elements such as European evangelization imposed as result of the violent conquest process they were subjected. These scenic shapes are part of the religious nucleus central to the elements added to the theatre elements. However, for evident reasons, they cannot be considered theatre. The scenic representations reached high complexity levels for us to be able to qualify them as theatre as it would mean to submit them to degradation denying them spiritual links to mystery.

SYNTHESIS: Actually linked to the religious festivities in Latin America, the manifestations we are referring to, answer to two different origins: The theatrical representations and the religious representations. This happens because these festivities converge, simultaneously, non-canonical practices of pure theatrical representations with others of stronger spiritual aspects providing particular and exclusive characteristics. The fusion of both characteristics allow to qualify them, without any doubt, as representations 'pseudo-liturgical.'

Thus, the surviving Amerindian pseudo-theatre and pseudo-liturgical theatre maintain alive a relationship with the transcendental as they perpetuate mythical origins and ritualistic ordained in the middle of the religious experiences that took place in those pre-colonial towns. Beyond mere theatrical representations the value of the plays exceed extensively the dramaturgical plays. And, if the phenomena are presented unquestionably in the Nicaraguan play – *El Güegüense* –, in the Guatemalan representation – *Rabinal Achí* – it becomes more definitive. Masked behind syncretism and creeds these representations were, at the time, lived as religious experiences.

On the other hand, *El Ollantay*, written in Quechua (the native Inca language), the third biggest theatrical play in the Americas, addressed in this thesis, owes its category largely to the revolutionary adaptation of a text initially romantic. Even though the text allowed, without great difficulty, double meaning thus addressing the implicit intentionality the text adapted a Peruvian historic moment trespassing the pure literary limits. Thus, the story stayed adapted to the liberationist attempts that proliferated in the American continent during the XVIII century; although, the great value found on the text in the next couple of centuries the text was conditioned by historic events evolved from political discrepancies. Therefore, *El Ollantay* text meaning was manipulated in favor of certain social movements diverting the original intention by the anonymous author.

Although, all plays addressed in this thesis answer to the fundamental question: The need of conservation, defend and safeguard the identity rooted for many centuries in the towns under study. Therefore, the most important Nicaraguan theatrical play addresses such conflict under the appearance of an innocent joke. *El Rabinal Achí* offers a subliminal message demanding an understanding from the spectator to get closer to it overcoming the strictly routine. In effect, the ritual accompanying the scenes confirms the undeniable pre-Hispanic origins of the text. At the same time, the hypothesis developed in the thesis manifest how the religious syncretism has created a tradition that warrants, at least until present, the survival of such exclusive theatrical phenomenon. The continuity of the same will be secured as long as they continue to take place within the festivities environment of the catholic commemorations, because thanks to them the permanent relationship between past and present, religious and pagan, work on these theatrical genres transforming them even to the core. To state the said theatrical representations exceed the strictly theatrical and transform in religious celebrations is not exaggerating.

As a result of all the above, another undeniable peculiarity is in the fact that we are before 'other' different forms of understanding and making theatre. This is because the scenic elements develop in parallel to the strict theatrical fact; at the same time the representations are addressed in an unorthodox manner, therefore, much more historically flexible. At the same time, the path followed during this investigation has allowed to clarify

a terminology used erroneously too frequently. However, the peculiarities we have pointed out have been affected by the mentality changes of young generations inheriting them. The declaration by the UNESCO, as oral and intangible heritage of humanity, by *El Rabinal Achí* as well as *El Güegüense*, raised false economic expectations releasing discrepancies among many of the people committed to the celebrations. This problem is most noticeable in Nicaragua, hence the pseudo-liturgics theatre subject of our study runs the risk of transforming itself into a cheap copy of a cult that once stripped of its true meaning will only survive as folkloric curiosity. Because, if we center our interest only in the field of the philology we will lose everything in the fields those representations have to offer to the investigative anthropology. In effect, without denying any other values, once the purifier and liberator senses are lost by participating spiritually committed in such singular events, the crude reality will be the quality level of the representations by the actors taking place in such pseudo-liturgics phenomenon will be, theatrically speaking, very scarce. In other words, the further the actors get distanced from the religious ceremony that offers them the reason to be closer to the spiritual mystery we will find ourselves in interesting plays from the folkloric perspective but inconsequential from the mythic or religious perspective.

CONCLUSIONS:

1st- OBJECTIVES. One of the objectives of this thesis was to demonstrate how the ceremonial practice has an effect on theatrical phenomena and Central American pseudo-theatre studied giving a pseudo-liturgics sense, at the same time we pretend to put in the open the historic manipulation it was subjected *El Ollantay*. Concurrently, we have pretended to clarify a terminology usually employed incorrectly, submitting the same to abuse with lack of desired precision. Therefore, it is important to denote the significance and importance the investigation of this thesis took place in the countries the plays originated. As a result, most of the information presented comes directly from people who dedicate their lives and efforts to organizing the festivities.

2nd- RESULTS. The presentation of the theories contributes in determining how the religious syncretism has shaped a tradition of ritualistic nature, at least for now, guaranteeing the continuity of such magnificent, exclusive, and interesting theatrical

phenomena. Also, the thesis addresses the direct relationship among the historic processes mentioned, the religious adaptations they provoked, and the poly-cultural tradition has been established guaranteeing the survival of the pseudo-theatrical phenomena by melting them into the religious festivities territory. Lastly, the methodology followed to carry out the investigation work has enriched the written sources when at the same time the work contributed to determine the classifications, providing more perspectives than those already provided by historic and philological books.

BIBLIOGRAFÍA

Abril Castelló, Vidal. *La huella de América en España. Del descubrimiento y conquista de América al descubrimiento y conquista de un nuevo derecho de la humanidad*. Generalitat Valenciana. Consell Valencià de Cultura. Valencia, 1993.

Acosta, José de. *Historia natural y moral de las Indias*. Fondo de Cultura Económica. México, 1962.

Acosta, José de. *Historia Natural y Moral de las Indias*. Biblioteca de Autores Españoles. Madrid, 1954.

Acosta, José de. *Historia Natural y Moral de las Indias*. Libro VI, Cap. XXVIII. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.

Acuña, René. *Introducción al estudio del Rabinal Achí*. UNAM –Universidad Nacional Autónoma de México-. Instituto de Investigaciones Filológicas. México, 1975.

Acuña, René. *Farsas y representaciones escénicas de los mayas antiguos*. Universidad Nacional Autónoma. UNAM. México, 1978.

Aguilar, Mau y Fernández Flores, Alberto. *Tras la escena. Reflexiones sobre palabras y hechos. Gestión escénica*. Ñaque Editora. Madrid, 2005.

Aguilar Rodríguez, Lucía. *El Waxaq'ib Bat'z. Día del Recibimiento y Aniversario Religioso de 260 días de los Ajq'ijab' (sacerdotes mayas)*. Tradiciones de Guatemala. Nº 47. Universidad de San Carlos de Guatemala. Revista del Centro de Estudios Folklóricos. Guatemala, 1997.

Akkeren, Ruud van. *Chi raqan animal tz'aq animal k'ox tun. Rabinal en la Historia. Memoria del Diplomado Cultural*. Museo Comunitario Rabinal Achí. Guatemala, 2005.

Albers, Josef. *La interacción del color*. Alianza Editorial. Madrid, 1996.

Albisa Giraud, Heriberta y De la Paz Pelletier, Félix. *Historia del teatro*. Ministerio de Cultura. Editorial Pueblo y Educación. La Habana, 1980.

Alcina Franch, José. *Las culturas precolombinas de América*. Alianza Editorial. Historia y Geografía. Madrid, 2001.

Alcina Franch, José. *Las claves de la América Precolombina. 30000 a. C. – 1492*. Editorial Planeta. Barcelona, 1992.

Alimen, M. H. y Steve, M. J. *Prehistoria*. Siglo veintiuno editores, s. a. Madrid, 1980.

Alonso de Santos, José Luís. *Manual de teoría y práctica teatral*. Editorial Castalia. Madrid, 2007.

Alsina, José. *Historia de la literatura griega*. J. A. López Férez (ed.) Cátedra-Historia serie mayor. Madrid, 1988.

Álvarez de Miranda, Ángel. *Las religiones mistéricas*. Revista de Occidente-Madrid. Ediciones Castilla, S. A. Madrid, 1961.

Álvarez Q., Francisco. Asociación Snajtz'ibajom. Cultura de los indios mayas, A. C. Chiapas, México. *El teatro maya: brevísima semblanza histórica, su situación actual y problemática*. Y en Reencuentro. N° 33. Mayo. Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Xochimilco. México, 2002.

Allegri, Luigi. *El espectáculo en la Edad Media. Teatro y espectáculo en la Edad Media*. Instituto de Cultura "Juan Gil Albert". Diputación de Alicante. Ajuntament d'Elx. Alicante, 1992.

Allegri, Luigi. *Teatro e spettacolo nel medioevo*. Laterza. Roma-Bari, 1988.

Amat Olazábal, Hernán. *Arqueología y Etnohistoria de Ollantaytambo*. Actas del XI Congreso Peruano del Hombre y la Cultura Andina. H. Amat y G. Palomino Editores. Universidad Nacional Hermilio Valdizán de Huánuco. Universidad Nacional de La Plata-Argentina. Centro de Estudios-Históricos Militares del Perú. Lima, 1997.

Amores García, Monserrat. *Catálogo de cuentos folclóricos reelaborados por escritores del siglo XIX*. Alicante. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2012.

Aracil Varón, María Beatriz. *Festejos jesuitas y hegemonía sociocultural en México (1578)*. Destiempos. Publicación bimestral. Año 3. N° 14, Marzo-Abril. México, 2008.

Aracil Varón, María Beatriz. *El Teatro Evangelizador: Sociedad, Cultura e Ideología en la Nueva España del Siglo XVI*. Editorial Bulzani Editora. Roma, 1999.

Arango L. Manuel Antonio. *Tema y estructura en el teatro del siglo XVI y XVII en Hispanoamérica y España*. Peter Lang Publishing, Inc., New York. N. Y., 2008.

Arciniegas, Germán. *Historiadores de Indias. Edición conmemorativa*. Selección, estudio preliminar y notas por G. Arciniegas. Instituto Gallach. Grupo Editorial Océano. Barcelona, S/F.

Arciniegas, Germán. *El continente de siete colores*. Editorial Sudamericana. Buenos Aires, 1965.

Ardévol Piera, Elisenda y Munilla Cabrillana, Gloria. *Antropología de la religión*. Editorial UOC. Barcelona, 2003.

- Arellano, Jorge Eduardo. *La Isla-Santuario de Zapatera y sus estatuas con alter ego*. JEA Ediciones. Managua, 2010.
- Arellano, Jorge Eduardo. *El Güegüense*. ED. Limusa, S.A. de C.V. México, 1991.
- Arellano, Jorge Eduardo. *La colección "Squier-Zapatera". Estudio de la Estatuaria Prehispánica (Primera Parte)*. Boletín nicaragüense de bibliografía y documentación. Biblioteca del Banco Central de Nicaragua. Managua, Nov. 1979-Feb. 1980.
- Aristóteles. *Poética*. Edición trilingüe por Valentín García Yebra. Biblioteca Románica Hispánica. Editorial Gredos, S. A. Madrid, 1974.
- Aristóteles. *La Ética de Aristóteles*. Cortesía de Nueva Acrópolis. www.nueva-acropolis.es
- Arsuaga, Juan Luis. *Al otro lado de la niebla. Las aventuras de un hombre en la edad de piedra*. Suma de letras. Santillana Ediciones Generales, S. L. Madrid, 2005.
- Arrivillaga Cortés, Alfonso y Stöckli, Mathias. *Las transcripciones musicales del Baile Drama del Rabinal Achí. Tradiciones de Guatemala. Etnomusicología en Guatemala*. Centro de Estudios Folklóricos. Matthias Stöckli y Alfonso Arrivillaga Cortés Editores. Universidad de San Carlos de Guatemala. Nueva Guatemala de la Asunción, 2006.
- Arróniz, Othón. *Teatro misionero del siglo XVI. Historia de la literatura mexicana*. Editorial Siglo XXI. México, 1996.
- Álvarez de Miranda, Ángel. *Las religiones mistéricas*. Revista de Occidente. Madrid, 1961.
- Astorga Hermida, Miguel. *Kabuki: Estilos y características principales del teatro japonés en época Edo* (Cap. 7). *Nuevas perspectivas de investigación sobre Asia Pacífico*. CEIAP. Colección Española de Investigación sobre Asia Pacífico. Editorial Universidad de Granada. Valencia, 2008.
- Aubailly, Jean-Claude. *El teatro medieval profano francés y su retórica dramática. Teatro y Espectáculo en la Edad Media*. Instituto de Cultura "Juan Gil Albert". Diputación de Alicante. Ajuntament d'Elx. Alicante, 1992.
- Babósov, Eugueni. *Civilización, ciencia, filosofía. Cap. El progreso científico-técnico y la cultura*. Academia de Ciencias de la URSS. Moscú, 1983.
- Báez-Jorge, Félix. *Debates en torno a lo sagrado. La religiosidad popular y hegemonía clerical en el México indígena*. Universidad Veracruzana. Xalapa, 2011.

- Ballesteros González, Antonio y Vilvandre de Sousa, Cecile. *La estética de la transgresión. Revisiones críticas del teatro de vanguardia*. Colección Estudios. Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha. Cuenca, 2000.
- Barba, Eugenio. *La canoa de papel. Tratado de Antropología Teatral*. Catálogos S. R. L. Buenos Aires, 2005.
- Barrera, Alfredo. *I Foro de Danzas Tradicionales*. Revista Quinto Sol. Buenos Aires, 2005.
- Barrera, Alfredo. “*Quinto Sol. Masaya, Pueblo del Güegüense o Macho Ratón*”. Revista de la Asociación de Promotores de la Cultura de Nicaragua. Año 12, N° 29, 2005.
- Barrios Ruíz, Walda. *La identidad del ladino. (Aportes de la antropología social guatemalteca a su disposición). Tradiciones de Guatemala*. Centro de Estudios Folklóricos. Universidad de San Carlos de Guatemala, 2000.
- Barth, Frederic. *Los grupos étnicos y sus fronteras*. Fondo de Cultura Económica, México.
- Barthes, Roland. *Lo obvio y lo obtuso. El teatro griego*. Editorial Paidós. Barcelona, 1986.
- Baudot, Georges. *Pervivencia del mundo azteca en el México virreinal*. Universidad Nacional Autónoma de México. Coordinación de Humanidades. Programa Editorial. México, 2004.
- Bentley, E. *La vida del drama*. Editorial Paidós. Barcelona, 1982.
- Bergua, Juan B. *Historia de las religiones*. Tomo III. Clásicos Bergua. Madrid, 1964.
- Bierhorst, John. *Cantares Mexicanos. Songs of the Aztecs. Translated from the Nahuatl, with an Introduction and Commentary*. Stanford University Press. Stanford, California, 1985.
- Birt, David. *Elizabethan theatre*. Longman Group Limited. London, 1975.
- Blandon, Erick. *Barroco Descalzo*. Editado por la Universidad de las Regiones Autónomas de la Costa Caribe Nicaragüense, URACCAN. Managua, 2003.
- Blas Gómez, Felisa de. *La componente espacial en el espectáculo teatral*. Tesis Doctoral. Universidad Politécnica de Madrid. Escuela Técnica de Arquitectura de Madrid. Departamento de Ideación Gráfica Arquitectónica. 2005.
- Blas Gómez, Felisa de. *El teatro como espacio*. Fundación caja de arquitectos. Barcelona, 2009.

Blas Gómez, Felisa. *Arquitecturas efímeras. Adolphe Appia, música y luz*. Cuadernos del Instituto Juan de Herrera de la Escuela de Arquitectura de Madrid. Número de referencia 0-67-01.

Blas Martín, Nicolás. *Juan Bautista Muñoz (1745-1799) y la fundación del Archivo General de Indias*. Biblioteca Valenciana. Colección Historia/Estudios. Generalitat Valenciana. Conselleria de Cultura, Educació i Ciència. Valencia, 2000.

Blázquez Martínez, José María. *Las danzas sagradas de Ilici, Alicante*. Publicado en: Homenaje a Alejandro Ramos Folqués. Ciclo de conferencias. Elche, noviembre 1985.

Blázquez Martínez, José María. *Las danzas sagradas de Ilici, Alicante. Antigua: Historia y Arqueología de las civilizaciones* (Web). Biblioteca Miguel de Cervantes. Elche, 1993.

Blázquez Martínez, José María. *El impacto fenicio en la religiosidad indígena de Hispania*. Actas del IV Congreso Internacional de Estudios Fenicios y Púnicos. Cádiz. Octubre, 1995.

Blom, Frans. *La vida precortesiana del indio chiapaneco de hoy*. Estudios antropológicos. México, 1956.

Blom, Frans. *La vida de los mayas*. Biblioteca de cultura popular. Ministerio de Educación Pública. Guatemala, S/F.

Boballius, Carl. *Arqueología nicaragüense*. Traducción de Luciano Cuadra. Banco de América. Managua, 1970.

Bolaños Geyer, Alejandro. *Nicaragua en los cronistas de Indias*. Equipo asesor José Coronel Urtecho, Ernesto Cruz, Pablo Antonio Cuadra, Ernesto Fernández Holmann, Jaime Incer Barquero y Orlando Cuadra Downing. Serie Cronistas. Nº 1. Fondo de Promoción Cultural. Banco de América. Managua, 1976.

Botteró, Jean. *La religión más antigua: Mesopotamia*. Trotta. Pliegos de oriente. Madrid, 2001.

Bourcier, Paul. *Historia de la danza en Occidente*. Editorial Blume. Barcelona, 1981.

Braudel, Fernand. *Memorias del Mediterráneo*. Editorial Cátedra. Madrid, 1998.

Bretón, Alain. *Rabinal Achi. Un drama dinástico maya del siglo XV*. Centro Francés de Estudios Mexicanos y Centroamericanos. México-Guatemala, 1999.

Bretón, Alain. *Rabinal Achi*. Librerías Artemis Edinter, S. A. Guatemala, 2005.

Bretón, Alain. *Tesoros Mayas. Las sociedades prehispánicas de la cuenca del río Chixoy*. Walter Burgos Editor. Guatemala, 2009.

Brinton, Daniel G. *The Güegüence; a comedy ballet in the náhuatl-spanish dialect of Nicaragua*. Edited by Daniel G. Brinton, A. M., M. D. Library of Aboriginal American Literature. N° III. Philadelphia, 1883.

Brook, P. *Hilos de tiempo*. Ediciones Siruela. Madrid, 2003.

Brook, Peter. *El espacio vacío*. Ediciones península. Barcelona, 1969.

Bunge, Mario. *La ciencia. Su método y su filosofía*.

<http://www.maestriaoeapifj.org/maestria/curso/material/u6/Lecturas/La_ciencia_Mario_Bunge.pdf>

Burkert, Walter. *El origen salvaje. Ritos de sacrificio y mito entre los griegos*. ACANTILADO. Quaderns Crema, S.A.U. Barcelona, 2011.

Calvo Pérez, Julio y Jórques Jiménez, Daniel. *Estudios de Lengua y Cultura Amerindias II. Lenguas, literaturas y medios*. Universidad de Valencia. Departamento de Teoría de los Lenguajes. E.C.V.S.A. Valencia, 1998.

Calvo Pérez, Julio. *Introducción a la lengua y cultura quechuas*. Universitat de València. Departament de Teoria dels Llenguatges. Valencia, 1995.

Calle, Román de la. *En Torno al Hecho Artístico. Ensayos de teoría del arte*. Fernando Torres-Editor, S. A. Valencia, 1981.

Campbell, Joseph. *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito*. Fondo de Cultura Económica. México, 1972.

Cárdenas, Juan de. *Problemas y secretos maravillosos de las Indias*. Alianza Editorial. Madrid, 1988.

Cardoza y Aragón, Luis. *Rabinal-Achí. El varón de Rabinal. Ballet-drama de los indios quichés de Guatemala*. Sexta edición. Editorial Porrúa, S. A. México, 1989.

Carmack, Robert M. “*Historia Prehispánica de los Chorotegas de Nicaragua*”. Revista de Historia. Publicación del Instituto de Historia de Nicaragua y Centroamérica IHNCA. Mayo 2002.

Casas, Bartolomé de las. *Carta a un personaje de la Corte. Apologética Historia. Brevisima Relación de la Destrucción de las Indias. Nicaragua en los cronistas de Indias*. Siglo XVI. N° 1. Fondo de promoción cultural. Banco de América. Managua, 1976.

Casas, Bartolomé de las. *Brevisima relación de la destrucción de las Indias*. Editorial Cátedra, S. A. Madrid, 1982.

- Cassirer, Ernest. *Mito y lenguaje*. Editorial Galatea. Buenos Aires, 1959.
- Cassirer, Ernest. *Esencia y efecto del concepto de símbolo*. Fondo de Cultura Económica. México, 1989.
- Castel, Elisa. *Gran diccionario de mitología egipcia*. Biblioteca UPASIKA. <www.upasika.Com> y <<http://WWW.egiptologia.com/>>, 2001.
- Castelar, Emilio. *La civilización en los cinco siglos primeros del cristianismo. Lecciones pronunciadas en el Ateneo de Madrid por D. Emilio Castelar*. Manuel Gómez Marín, Editor. Imprenta de Marín y Laviña. Madrid, 1858.
- Castillo Martínez de Olcoz, Ignacio Javier. *El sentido de la luz. Ideas, mitos y evolución de las artes y los espectáculos de luz hasta el cine*. Departament de Disseny i Imatge. Universitat de Barcelona. Barcelona, 2005.
- Castro y Bravo, Federico de. *Las naos españolas en las carreras de Indias. Armadas y flotas en la segunda mitad del siglo XVI*. Vol. II. Serie A. Editorial voluntad, S. A. Madrid, 1927.
- Castro, Eva. *Teatro medieval. 1. El drama litúrgico*. Crítica. Barcelona, 1997.
- Cátedra, Pedro M. *Teatro fuera del teatro: Tres géneros cortesanos. Teatro y espectáculo en la Edad Media*. Instituto de Cultura “Juan Gil Albert”. Diputación de Alicante. Ajuntament d’Elx. Alicante, 1992
- Cazeneuve, Jean. *Sociología del rito*. Editorial Amorrortu. Buenos Aires, 1972.
- Chapman, Anne. *Los Nicaraos y los Chorotegas según las Fuentes Históricas*. Serie Historia y Geografía. Nº 4. Universidad de Costa Rica. San José, 1974.
- Chocano Mena, Magdalena. *La América colonial (1492-1763). Cultura y vida cotidiana*. Editorial Síntesis. Madrid, 2000.
- Cerutti, Franco. *El Güegüence*. AISA Associazione Italiana Studi Americanistici. Génova, 1968.
- Cervantes, Miguel de. *Entremeses*. Colección Austral. Espasa-Calpe, S. A. Madrid, 1959.
- Cervera Obregón, Marco Antonio. *Guerreros Aztecas. Armas, técnicas de combate e historia militar del implacable ejército que conquistó Mesoamérica*. Colección Historia Incógnita. Nowtilus saber. Madrid, 2011.

- Cerrón-Palomino, Rodolfo. *Ollantay: Topónimo antes que antropónimo*. Lexis. Pontificia Universidad Católica del Perú, PUCP. Departamento de Humanidades. Vol 30. Nº 2. Lima, 2006.
- Chacach Cutzal, Martín. *La realidad lingüística en Guatemala*. Caravelle. Cahiers du monde hispanique et luso-bresilien. 501 ans plus tard: Amérique indienne 93. IPEALT, Institut Pluridisciplinaire pour les Etudes sur L'Amérique Latine a Toulouse. 1994.
- Chadwick, John. *El mundo micénico*. Alianza Editorial. Historia y geografía. Madrid, 2000.
- Chust, Manuel. *La abolición del régimen colonial americano en las Cortes de Cádiz: El caso de la encomienda. Tiempos de Latinoamérica*. Universidad Jaime I. Vila-real, 1994.
- Cid Pérez, José y Martí, Dolores. *Teatro de siempre. Teatro indoamericano colonial*. Edit. Aguilar, 1973.
- Cid Pérez, José y Martí de Cid, Dolores. *Teatro indio precolombino*. Aguilar, S.A. de Ediciones, 1964.
- Cid Luca, Fernando. *Origen y evolución de los espacios arquitectónicos teatrales en Japón*. AxA. Una revista de arte y arquitectura. Universidad Alfonso X el Sabio. Editor Felipe Pérez-Somarriba. Villanueva de la Cañada. Madrid, 2012.
- Clendinnen, Inga. *Aztecs, an interpretation*. (Printed in the United States of America). Cambridge University Press, United Kingdom, 1991.
- Clottes, Jean y Lewis-Williams, David. *Los chamanes de la prehistoria*. Editorial Ariel, S. A. Ariel Prehistoria. Barcelona, 2001.
- Colombres, Adolfo. *Teoría transcultural de las artes visuales*. Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos, Ediciones ICAIC. La Habana, Cuba, 2011.
- Colón, Cristobal. *Diario. Relaciones de viajes*. Biblioteca de la Historia. Ediciones SARPE. Madrid, 1985.
- Coppens, Yves. *Últimas noticias de la prehistoria. Del ADN de los dinosaurios a las pinturas de Lascaux*. TusQuets editores. Barcelona, 2012.
- Corbató, Hermenegildo. *Misterios y autos del teatro misionero en México durante el siglo XVI*. Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Valencia, 1949.
- Córdova, Isabel y Villanes, Carlos. *Literaturas de la América Precolombina*. Editorial Istmo, S. A. Colección fundamentos. Madrid, 1995.

- Cortázar, Augusto Raúl: *Folklore y literatura*. EUDEBA. Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1964.
- Cortés, Hernán. *Cartas y Relaciones de Hernán Cortés al emperador Carlos V*. Por Do Pascual de Gayangos. Imprenta Central de los Ferro-Carriles A. Chaix y yca. París, 1866.
- Cortés, Hernán. *Cartas de relación de la conquista de México*. Espasa-Calpe, S. A. Serie Viajes clásicos. Madrid, 1940.
- Corbí, Mariano. *Religión sin religión*. <<http://servicioskoinonia.org/biblioteca>>. Edición original, en papel: PPC, Madrid, 1996
- Covo, Padre Bernabé. *Historia del Nuevo Mundo*. Colección Cisneros. Ediciones “Atlas”. Madrid, 1943.
- Cuadra, Pablo Antonio. *Cuaderno del Taller de San Lucas*. Granada, Nicaragua. 1942.
- Cuadra, Pablo Antonio. *El pez y la Serpiente –Revista de cultura–*. Managua, Nicaragua Invierno 1968-1969.
- Cuadra, Pablo Antonio. *El nicaragüense*. HISPAMER. Managua, 2004.
- Cuenca, Luis Alberto de. *La voz y la memoria. Palabras y mensajes en la tradición hispana*. Simposio sobre patrimonio inmaterial. Centro etnográfico fundación Joaquín Díaz. Valladolid, 2006.
- Dávila Bolaños, Alejandro. *Índice de la mitología nicaragüense*. Estelí, Nicaragua, C. A. 1977.
- Dávila Bolaños, Alejandro. *Calendarios indígenas de Nicaragua y sus relaciones con el santoral católico*. Boletín nicaragüense de bibliografía y documentación. Banco Central de Nicaragua. Marzo-Abril. N°. 22. Mangua, 1978.
- Dávila Bolaños, Alejandro. “*Teatro popular colonial revolucionario - El Güegüense o Macho Ratón*”. Revista de Cultura. Publicada por el Instituto Indígena Nacional. Nicaragua, 1970.
- De Quinto, José M^a. *La Tragedia y el hombre*. Editorial Seix Barral. Barcelona, 1962.
- Descartes, Rene. *Meditaciones metafísicas*. Traducción de José Antonio Mígues. Edición electrónica de www.philosophia.cl / Escuela de Filosofía Universidad ARCIS.
- Díaz del Castillo, Bernal. *La conquista de Méjico*. Editorial “Atlas”. Colección Cisneros. Madrid, 1943.

- Díaz del Castillo, Bernal. *Historia Verdadera de la Nueva España*. Editorial Fernández. México, 1961.
- Díaz Infante, Fernando. *La educación de los aztecas*. Panorama Editorial, S. A. de C. V. México, 2006.
- Díaz-Plaja, Guillermo. *Crónicas de Indias*. Biblioteca General SALVAT. SALVAT Editores, S. A. Alianza Editorial, S. A. Navarra, 1972.
- Diccionario Geográfico de Guatemala. Vol. II. Dirección General de Cartografía. Tipografía Nacional. Guatemala, 1961-1962.
- Diego Espinel, Andrés. *Etnicidad y territorio en el Egipto del Reino Antiguo*. Avla Aegyptiaca Studia. Institut d'Estudis del Pròxim Orient Antic. Universitat Autònoma de Barcelona. Servei de Publicacions. Barcelona, 2006.
- Díez Borque, José María. *Historia del Teatro en España*. (Volumen II). Editorial Taurus. Madrid, 1988.
- Díez Borque, José María. *Fiesta sacramental barroca de 'El gran mercado del mundo' de don Pedro Calderón de la Barca. Fiesta Barroca*. Ministerio de Cultura. Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música. Madrid, S/F.
- Díez de Velasco, Francisco. *Breve historia de las religiones*. Alianza editorial. Religión y mitología. Madrid, 2011.
- Doménech, Ricardo. *"La casa de Bernarda Alba" y el teatro de García Lorca*. Ediciones Cátedra. Teatro Español. Madrid, 1985.
- Durán, fray Diego. *Historia de las Indias de Nueva España e Islas de la Tierra Firme*. Editorial Porrúa. México, 1967.
- Durkheim, Émile. *Las formas elementales de la vida religiosa*. Ed. Akal, S. A. Madrid, 2007.
- Easterling, P. E. y Knox, B. M. W. *Historia de la literatura clásica*. Cambridge University. Editorial Gredos. Madrid, 1990.
- Eliade, Mircea. *La búsqueda. Historia y sentido de las religiones*. Editorial Kairos. Madrid, 1999.
- Eliade, Mircea. *La prueba del laberinto. Conversaciones con Claude-Henri Rocquet*. Ediciones Cristiandad. Madrid, 1980.

Eliade, Mircea. *Nacimiento y renacimiento. El significado de la iniciación en la cultura humana*. Editorial Kairós. Barcelona, 2001.

Eliade, Mircea. *El mito del eterno retorno*. Emecé Editores. Buenos Aires, 2001.

Eliade, Mircea. *Historia de las creencias y de las ideas religiosas*. Tomo I. Ediciones Cristiandad. Madrid, 1978 y Ediciones Paidós Ibérica, S.A. Barcelona, 1999.

Eliade, Mircea. *Tratado de historia de las religiones. Morfología y dinámica de lo sagrado*. Ediciones Cristiandad. Madrid, 1981.

Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo Americana. Espasa-Calpe, S. A. Barcelona, 1921.

Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo Americana. Espasa-Calpe, S. A. Madrid, 1988.

Escobar, Ticio. *La maldición de Nemur. Acerca del arte, el mito y el ritual de los indígenas ishí del Gran Chaco paraguayo*. Centro de Artes Visuales/Museo del Barro. Asunción, 1999.

Esgueva Gómez, Antonio. *La Mesoamérica nicaragüense. Documentos y comentarios*. Departamento de Filología e Historia. Universidad Centroamericana (UCA). Managua, 1996.

Esquilo. *Tragedias completas*, edición de Luis Alberto de Cuenca. Editorial EDAF. Madrid, 1989.

Eurípides. *Las diecinueve tragedias*. Editorial Porrúa. México, 1982.

Fernández Cozman, Camilo. *Raúl Porras Barrenechea y la literatura peruana*. Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Centro de Producción Editorial. UNSMS. Lima, 2000.

Fernández de Oviedo, Gonzalo. *Historia de la Gobernación de la Provincia de Nicaragua*. Departamento de Historia de la Cultura. UCA. Coordinador del Depto. Dr. Álvaro Taboada Terán. Managua, 1976.

Fernández de Oviedo, Gonzalo. *Los viajes de Colón*. Nota preliminar por Jaime Delgado. Colección Cisneros. Ediciones “Atlas”. Madrid, 1944.

Félix de Espinosa, Isidro. *El peregrino septentrional atlante. Misioneros valencianos en Indias*. Tomo I. Prólogo de Vicent Ribes Iborra. Generalitat Valenciana. Valencia, 1989.

Ferrater Mora, José. *De la materia a la razón*. Editorial Alianza. Madrid, 1979.

Foro “Rabinal Achi”. Ministerio de Cultura y Deportes. Dirección General de Desarrollo Cultural y Fortalecimiento de las Culturas. S/F.

- Frankel, Hermann. *Poesía y Filosofía de la Grecia Arcaica*. Editorial Visor. Madrid, 1993.
- Frazer, James George. *La rama dorada*. Fondo de Cultura Económica de España, S.L. Madrid, 1997 (novena reimpresión).
- French, Elizabeth. *Micenas Capital de Agamenón*. Ediciones Bellaterra. Bellaterra arqueología. Barcelona, 2005.
- Frost, Elsa Cecilia. *Teatro profesional jesuita del siglo XVII*. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. México, 1992.
- Galeano, Eduardo. *Las venas abiertas de América Latina*. Siglo XXI. Madrid, 2003.
- Galeano, Eduardo. *Memoria del fuego II*. Editorial Siglo XXI. Madrid, 1992.
- Galmes, Lorenzo. *Fray Luis Cáncer OP y su doble experiencia misionera y pacificadora. Historiadores dominicos pro quinto centenario de la evangelización de América. Actas del II congreso internacional*. Salamanca 28 de marzo- 1 de abril de 1989. Editorial San Esteban. Salamanca, 1990.
- García-Bedoya, Carlos. *La literatura peruana en el período de estabilización colonial (1580-1780)*. Fondo Editorial de la UNMSM. Lima, 2000.
- García Bresó, Javier. *Monimbó: una comunidad india de Nicaragua. Secuencia histórica. Lo indio a través del tiempo*. UCA. Managua, 1963.
- García de la Concha, Víctor. *Teatro litúrgico medieval en Castilla: Quaestio metodológica. Teatro y espectáculo en la Edad Media*. Instituto de Cultura “Juan Gil Albert”. Diputación de Alicante. Ajuntament d’Elx. Alicante, 1992.
- García Escobar, Carlos René. *Atlas danzario de Guatemala*. Universidad de San Carlos de Guatemala. Dirección General de Arte y Cultura del Ministerio de Cultura y Deportes. Editorial Litografías Modernas, S. A. Guatemala, 1996.
- García Escobar, Carlos René. “*Las máscaras tradicionales de Guatemala*”. *La tradición popular*, Boletín 122. Centro de Estudios Folclóricos, Universidad de Santiago de Guatemala, S/F.
- García Escobar, Carlos René. *De las relaciones entre la Antropología y el Arte*. Universidad de San Carlos. Centro de Estudios Folclóricos, N° 54. Guatemala, 2000.
- García Gual, Carlos. *Introducción a la mitología griega*. Alianza Editorial. Madrid, 1992.

- García Gual, Carlos. *Mitos, viajes, héroes*. Santillana, S.A. (Taurus). Impreso en España, marzo 2001.
- García Icazbalceta, Joaquín. *Nueva colección de documentos para la historia de México*. Editorial Salvador Chávez Hayhoe. México, 1941.
- García Vásquez, Ramiro. *Patrones funerarios en la Nicaragua precolombina*. Mi museo y Vos. Año 2. N° 6. Granada, Nicaragua. Octubre, 2008.
- García Yebra, Valentín. *Poética de Aristóteles. Edición trilingüe*. Biblioteca Románica Hispánica. Editorial Gredos, S. A. Madrid, 1974.
- Garibay, Ángel María. *Historia de la Literatura Náhuatl*. Editorial Porrúa. México, 1953.
- Garibay Kintana, Ángel María. *Poesía Náhuatl II. Cantares mexicanos. Manuscritos de la Biblioteca Nacional de México*. Primera parte. UNAM, México, 1965.
- Garibay Kintana, Ángel María. *Poesía náhuatl. Cantares mexicanos. Manuscritos de la Biblioteca Nacional de México*. 3 Vols. UNAM, México, 1968.
- Garibay Kintana, Ángel María. *Historia de la literatura Náhuatl*. Editorial Porrúa. México, 1992.
- Garza, Mercedes de la, León Portilla, Miguel y Recinos, Adrián. *Literatura maya*. Biblioteca Ayacucho. Caracas, 1992.
- Geertz, Clifford. *La interpretación de las culturas*. Editorial Gedisa. Barcelona, 1990.
- Girard, Rafael. *Los mayas. Su civilización-Su historia-Sus vinculaciones continentales*. Talleres de B. Costa-amic. México, 1966.
- Glynn, John. *Kathakali. A Study of the aesthetic processes of popular spectators and elitist appreciators engaging with performances in Kerala*. A thesis submitted in fulfilment of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy. Department of Performance Studies. Faculty of Arts. University of Sydney. December, 2001.
- Goldmann, Lucien. *El Hombre y lo Absoluto. El dios oculto*. Editorial Península. Barcelona, 1985.
- Gómez, José Antonio "Goval". *Historia visual del escenario*. Ed. La avispa (Editorial J. García Verdugo). Madrid, 1997.
- Gómez Pellón, E. "Oralidad y tradición", en E. Gómez Pellón et al., *Tradición oral*, Universidad de Cantabria, Santander, 1999, pgs. 17-53.

Gómez Pellón, E. “*La lucha campesina como exponente del conflicto en las sociedades rurales de Latinoamérica. Análisis de regularidades*”. En A. Espina Barrio (Ed.), *Conflicto y cooperación. Antropología en Castilla y León e Iberoamérica*. VIII. Diputación de Salamanca e Instituto de Investigaciones Antropológicas de Castilla y León, Salamanca, 2005, pgs., 63-82.

Gómez Pellón, E., “*Recordando a Cervantes a propósito del Cuarto Centenario de la publicación del Quijote: La construcción social de la realidad como cuestión antropológica*”. Anales de la Fundación Joaquín Costa, 2006 (prensa).

González, Cristina. *El Pueblo Inca*. El patrimonio de la Humanidad. Incafo, S. A., Ediciones S. M. y Unesco. Barcelona, 1990.

González García, Javier. *A través de Homero. La cultura oral de la Grecia antigua*. Universidad de Santiago de Compostela. Monografías da universidad de Santiago de Compostela. Servicio de publicaciones e intercambio científico. 1991.

González Mas, Ezequiel. *Historia de la literatura española. Barroco (Siglo XVII)*. Editorial de la Universidad de Puerto Rico. 1989.

González Ochoa, José María. *Atlas histórico de la América del Descubrimiento*. Archivos Acento. Acento Editorial. Madrid, 2004.

González Suárez, Julián E. *El Popol Vuh*. Ediciones Distribuidora Cultural. Managua, 2004.

González Suárez, Julián E. *Rabinal Achí y Ollantay*. Ediciones Distribuidora Cultural, Managua, Nicaragua 2005.

González, Yolotl. *Diccionario de Mitología y Religión de Mesoamérica*. Edición Larousse. México, 1999.

Gran Larousse Universal. Introducción general, Guillermo Díaz-Plaja. Plaza y Janes, S. A. Editores. Barcelona, 1987.

Graulich, Michel. *Le sacrifice humaine chez les Aztèques*. Librairie Arthème Fayard Paris, 2005.

Griffero, Ramón. *La dramaturgia del espacio*. Consejo Nacional de la Cultura y las Artes. Fondo Nacional de Desarrollo Cultural y las Artes, FONDART. Gobierno de Chile. Ediciones Frontera Sur. 2011.

Grimal, Nicolás. *Historia de Antiguo Egipto*. Ediciones Akal, S. A. Madrid, 1996.

- Griswold Morley, Sylvanus. *La antigüedad maya*. Stanford University Press. Stanford, California, 1956.
- Groenen, Marc. *Sombra y luz en el arte paleolítico*. Ariel Prehistoria. Barcelona, 2000.
- Gruzinski, Serge. *La colonización de lo imaginario. Sociedades indígenas y occidentalización en el México español. Siglos XVI-XVII*. Fondo de Cultura Económica. México, 1995.
- Guido Martínez, Clemente. *Arte religioso de los chorotegas y nicaraguas del siglo XVI*. Editor, Francisco Arellano Oviedo. Managua, 2002.
- Guido Martínez, Clemente. *Arte religioso de los chorotegas y nicaraguas*. Editor Francisco Arellano Oviedo. Managua, 2002.
- Guido Martínez, Clemente. *Los dioses vencidos de Zapatera: Mitos y realidades*. Academia Nicaragüense de la Lengua. Managua, 2004.
- Hall, Carolyn. *Revista de Historia*. N° Especial 15-16. Publicación del Instituto de Historia de Nicaragua y Centroamérica IHNCA. Primer y segundo semestre año 2000.
- Harris, Marvin. *Caníbales y Reyes. Los orígenes de las culturas*. Editorial Alianza. Madrid, 1989.
- Hauser, Arnold. *Historia social del arte y la literatura*. Editorial Labor. Barcelona, 1988.
- Henríquez Puentes, Patricia. *Teatro maya: Rabinal Achí o danza del Tun*. Revista chilena de literatura, N° 70, Abril. Universidad de Concepción (Chile), 2007.
- Henríquez Ureña, Pedro. *Las corrientes literarias en la América Hispánica*. Fondo de Cultura Económica. México, 1949.
- Hermenegildo, Alfredo. *Dramaticidad textual y virtualidad teatral: El fin de la Edad Media castellana. Teatro y Espectáculo en la Edad Media*. Instituto de Cultura “Juan Gil Albert”. Diputación de Alicante. Ajuntament d’Elx. Alicante, 1992.
- Hermenegildo, Alfredo. *Renacimiento, teatro y sociedad: vida y obra de Lucas Fernández*. Editorial Cincel. Buenos Aires, 1975.
- Hernández Álvarez, Héctor. *Ideología del género femenino en la época prehispánica: diosas mayas con atuendos de sacrificio y muerte*. Temas Antropológicos. Vol. 28. Guatemala, 2006.
- Hernández Sánchez-Barba, Mario. *La monarquía española y americana. Un destino histórico común*. Ediciones Rialp, S. A. Madrid, 1990.

Herrera, Aurora. *Edward Gordon Craig. El espacio como espectáculo*. Introducción. Edición de La Casa Encendida, obra social Caja Madrid, 2009.

Hesíodo. *Obras y fragmentos*. Editorial Gredos. Madrid, 1983.

Hidalgo, Pilar. Usandizaga, Aránzazu. Portillo, Rafael y Dietz, Bernd. *Historia crítica del teatro inglés*. Editorial Marfil, S. A. Alcoy, 1988.

Homero. *Odisea*. eBooksBrasil.com. F. digital:<<http://abcdioses.noneto.com>>

Homero. *La Ilíada*. Instituto Latinoamericano de la Comunicación Educativa ILCE. <<http://bibliotecadigital.ilce.edu.mx>>

Homero. *La Ilíada*. Traducción e introducción de Enrique Saínz. Editorial Nueva Nicaragua. Poesía épica. Literatura griega. Managua, 1982.

Horcasitas, Fernando. *Teatro náhuatl: Épocas novohispana y moderna*. Universidad Nacional Autónoma de México. México, 2004.

Incer Barquero, Jaime. *El oro de Moctezuma pasaba por Nicaragua*. El Pez y la Serpiente. N° 28. Invierno. Publicado por Asociación Libre. San José de Costa Rica, 1989.

Hutchinson, R. W. *La Creta prehistórica*. Fondo de Cultura Económica. México, 1978.

Incer Barquero, Jaime. *Nuevo enfoque sobre distribución de grupos indígenas. Culturas indígenas de Nicaragua*. Tomo I. Hispamer. Managua, 2004.

Ibarra Rojas, Eugenia. *Fronteras étnicas en la conquista de Nicaragua y Nicoya*. Editorial de la Universidad de Costa Rica. San José, Costa Rica, 2001.

Jarry, Alfred. *Ubú rey*. Editorial Cátedra. Madrid, 2005.

Jay Grout, Donald y Palisca, Claude V. *Historia de la música occidental*. Tomo I. Versión española de León Mamés. Revisión y ampliación de Blanca García Morales. Alianza música. Madrid, 2001.

Joaquín Díaz, Fundación. *La voz y la memoria. Palabras y mensajes en la tradición hispánica*. Centro etnográfico Joaquín Díaz. Junta de Castilla y León. Diputación de Valladolid, 2006.

Kinloch Tijerino, Frances. *Historia de Nicaragua*. Instituto de Historia de Nicaragua y Centroamérica de la Universidad Centroamericana (HNCA-UCA). Managua, 2005.

Konetzke, Richard. *América Latina. II La época colonial*. Historia Universal. Volumen 22. Siglo XXI de España Editores, S. A. Madrid, 1984.

Kowzan, Tadeusz. *Literatura y espectáculo*. Editorial Taurus. Madrid, 1992

- Kowzan, Tadeusz. *El signo y el teatro*. Editorial Arco Libros. Madrid, 1997.
- Kremer-Marietti, Angéle. *¿Qué sé? El positivismo*. Publicaciones Cruz O., S. A. Mixcoac, México, 1997.
- Kroeber, Alfred. *Antropología General*. Ed. Fondo de Cultura Económica. México, 1945.
- Künne, Martin y Vannini, Margarita. Editores. *La recuperación de la herencia indígena. El primer viaje de Walter Lehmann por América Central (1907-1909)*. IHNCA-UCA. Managua, 2010.
- Lanza, Simone. *Los topes de Jinotepe. Persistencias chorotegas y cambios en sus fiestas patronales*. Revista de Historia. N° 14. Instituto de Historia de Nicaragua y Centroamérica. UCA, Universidad Centroamericana. Managua, 2002.
- Lara Figueroa, Celso A. *Tradiciones de Guatemala*. Cap. “Antecedentes históricos europeos del teatro popular de Guatemala”. Universidad de San Carlos de Guatemala. Centro de Estudios folklóricos. Guatemala, 1991.
- Lara Lara, Jesús. *Tragedia del fin de Atawallpa*. Imprenta Universitaria. Cochabamba, 1957.
- Lara Peinado, Federico. *La Civilización Sumeria*. Editorial Historia 16. Información e Historia, S. L. Madrid, 1999.
- Le Boeuf, Patrick. *El dios escondido de Craig: Aspectos espirituales de la estética craigiana*. Edición de La Casa Encendida, obra social Caja Madrid, 2009.
- Leclerc, Gerard. *Antropología y colonialismo*. Edita COMUNICACIÓN. Alberto Corazón, Editor. Serie B. N° 28. Madrid, 1973.
- León-Portilla, Miguel. *Literaturas de Mesoamérica*. Secretaría de Educación Pública. México, 1984.
- León-Portilla, Miguel. *La tinta negra y roja. Antología de poesía náhuatl*. Ediciones Era. México, 2008.
- León-Portilla. *Teatro náhuatl prehispánico*. La palabra y el hombre, n° 9. Universidad Veracruzana. Veracruz, 1959.
- León-Portilla, Miguel. *La filosofía náhuatl*. UNAM. México, 1959.
- León-Portilla, Miguel. *Historia de la Literatura Mexicana. Período Prehispánico*. Editorial Alambra. México, 1995.

- Leroi-Gourhan, André. *Las religiones de la prehistoria*. Editorial Laertes. Barcelona, 1994.
- Lesky, Albin. *Historia de la literatura griega*. Editorial Gredos. Madrid, 1969.
- Lévy-Bruhl, Lucien. *Alma primitiva*. Sarpe. Biblioteca de la historia. Madrid, 1985.
- Lewis-Williams, David. *La mente en la caverna*. Ediciones Akal, S. A. Madrid, 2005.
- Lichtheim, Miriam. *Ancient Egyptian Literature. Volume I: The Old and Middle Kingdoms*. Univesity of California Press. Berkeley and Los Ángeles, California, 1975.
- López Austin, Alfredo. *Cuerpo humano e ideología: las concepciones de los antiguos nahuas*. Tomo II. Instituto de Investigaciones Antropológicas. Universidad Nacional Autónoma. México, 1989.
- López de Gomara, Francisco. *Historia General de las Indias*. Nicaragua en los cronistas de Indias. Serie Cronistas, nº 1. Fondo de promoción cultura. Banco de América. Managua, 1976.
- López de Gomara, Francisco. *Antología*. Selección y prólogo por Darío Fernández-Flores. Dos tomos. Ediciones Fe. Madrid, 1945.
- Lothrop, Samuel Kirkland. *Las culturas indígenas prehispanas. Culturas Indígenas de Nicaragua y Costa Rica*. Tomo I. Hispamer. Managua, 2004.
- Lucena Salmoral, Manuel. *La América precolombina*. Biblioteca Básica de Historia. Grupo Anaya, S. A. Madrid, 1989.
- Luján Muñoz, Luis. *Máscaras de Guatemala*. Programa permanente de Cultura de la Organización Paiz. Serviprensa Centroamericana. Guatemala, 1985.
- Macgowan, Kenneth y Melnitz, William. *La escena viviente. Historia del teatro universal*. Eudeba. Buenos Aires, 1966.
- Mackintosh, Iain. *La arquitectura, el actor y el público*. Arco/Libros, S. L. Librería fronteriza. El teatro y sus periferias. Madrid, 2000.
- Malinowski, Bronislaw. *Magia, ciencia y religión y otros ensayos*. Ariel. Barcelona, 1975.
- Mántica, Carlos. *Los Subtiavas*. Culturas Indígenas de Nicaragua. Tomo I. Hispamer. Managua, 2004.
- Mántica, Carlos. *El habla nicaragüense*. HISPAMER. Managua, Nicaragua, 1994.
- Mántica, Carlos. *Baile de El Güegüence o Macho Ratón*. HISPAMER. Managua, Nicaragua, 1998.

- Mántica, Carlos. *El Cuecucence o el gran sinvergüenza*. Academia Nicaragüense de la Lengua, 2001.
- María, Hno. Hildeberto. *Estas piedras hablan. Estudio preliminar del arte rupestre en Nicaragua*. Edición patrocinada por el Dr. Rene Schick Gutierrez, Presidente de la República de Nicaragua. Managua, 1965.
- Maringer, Johannes. *Los dioses de la prehistoria. Las religiones en Europa durante el paleolítico*. Ediciones Destino, S. A. Barcelona, 1989.
- Markham, Clemente R. *Poesía dramática de los Incas. Ollantay*. Traducido del inglés por Adolfo F. Olivares. Imprenta y librería de MAYO de C. Casavalle. Buenos Aires, 1883.
- Martínez Ortiz, José. *Fuentes relativas a Indias existentes en la biblioteca universitaria de Valencia*. Colección de impresos y manuscritos de los siglos XVI y XIX. Monografíes del Consell Valencià de Cultura. Valencia, 1990.
- Martos, Ana. *Breve historia de los sumerios*. Ediciones Nowtilus, S. L. Madrid, 2012.
- Mas Cornellá, Martí. *La cueva del Tajo de las figuras*. Universidad Nacional de Educación a Distancia. Colaboración: Diputación Provincial de Cádiz. Madrid, 2014.
- Masiá, Ángeles. *Historiadores de Indias. América del Sur*. Antología, estudio preliminar y bibliografía seleccionada por A. Masiá. Editorial Bruguera, S. A. Barcelona, 1972.
- Matilló Vila, Joaquín. *Acahualinca en el panorama arqueológico de Nicaragua*. Editorial UNIÓN. Managua, 1977.
- Maturana, Jorge. *Notas sobre Filosofía de la Mente. Parte I. - La evolución del concepto de mente: desde el pensamiento griego a las teorías clásicas*.
<http://www.jorgematurana.cl/dv/P12/pcf/PCF1207a_Filosofia_de_la_Mente1.pdf. 2012>.
- Mayor, Adrienne. *El secreto de las ánforas*. Grijalbo. Huellas perdidas. Barcelona, 2002.
- Mc Leod, Murdo. *Papel social y económico de las cofradías indígenas de la colonia de Chiapas*. Mesoamérica. N°5. México, 1983.
- Mejía Ricart, Gustavo Adolfo. *Historia de Santo Domingo una interpretación objetiva*. Instituto de Investigaciones Históricas. Trujillo, 1948.
- Mendieta, Fray Jerónimo de. *Historia eclesiástica indiana*. Dos tomos. Biblioteca de Autores Españoles. Madrid, 1973.

- Merino Peral, Esther. *El Reino de la ilusión. Breve historia y tipos de espectáculo. El arte efímero y los orígenes de la escenografía*. UAH Monografías. Arquitectura 01. Universidad de Alcalá. Servicio de Publicaciones. Alcalá de Henares, 2005.
- Michaud, Eric. *Crítica social y utopías experimentales. El teatro de los pintores en la Europa de las vanguardias*. Aldeasa. Ministerio de Educación, Cultura y Deportes. Madrid, 2000.
- Miras, Domingo. *El mito en el teatro clásico español*. (Varios autores). Editorial Taurus. Madrid, 1988.
- Mires, Fernando. *La rebelión permanente. La revoluciones sociales en América Latina*. Siglo XXI editores s. a. de c. v. México, 2005.
- Moldoveanu, Mihail. *Composición, luz y color en el teatro de Robert Wilson*. LUNWERG EDITORES. Barcelona, 2001.
- Molinero, Miguel Ángel. *Los sacerdotes egipcios*. Cuadernos. Información e Historia, S. L. Historia 16. Madrid, 1996.
- Morales y Marín, José Luís. *Iconografía del descubrimiento de América*. Generalitat Valenciana. Consell Valencià de Cultura. Valencia, 1991.
- Moreno Carballo, José Manuel. *Los “Santiagos” de Amalco: Una devoción de ofrenda y sacrificio para el “santito”*. Antropoformas. Universidad Autónoma del Estado de México. Facultad de Antropología. Nueva época. Año 3n N° 1. Enero-Junio, 2013.
- Municipalidad de Rabinal. Mapas de Guatemala. INGUAT, Instituto Guatemalteco de Turismo. Oficina de Pueblos indígenas. Rabinal Baja Verapaz. Guatemala, C.A., 2011.
- Muñoz, Rafael. *El ritual de sacrificio. Sangre para los dioses*. Muy interesante (revista). Año XXVI. N° 9.
- Murray, Gilbert. *Esquilo, creador de la Tragedia*. Editorial Espasa. Buenos Aires, 1943.
- Museo Comunitario “Rabinal Achí”. *Danzas de Rabinal*. 2011.
- Nájera Coronado, Martha Ilia. *Del mito al ritual*. Revista Digital Universitaria. Volumen 5. Número 6. Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM, 2004. <matina@servidor.unam.mx>
- Navarrete Pellicer, Sergio. *Maya Achi Marimba Music in Guatemala*. Temple University Press. Philadelphia, 2005.

- Navarro García, Luis. *Las claves de la Colonización Española en el Nuevo Mundo. 1492.1824*. Editorial Planeta. Barcelona, 1991.
- Negro, Sandra y Marzal, Manuel M. (coordinadores). *Un reino en la frontera. Las misiones jesuitas en la América colonial*. Ediciones ABYA-YALA. Quito-Ecuador, 2000.
- Nieto, Ramón. *El gran teatro del mundo. Mitos, Personajes e Historia*. Ediciones Orbis, S. A. Barcelona, 1998.
- Nieva, Francisco. *Tratado de escenografía*. Editorial Fundamentos. Colección Arte. Ensayos y Manuales RESAD. Madrid, 2000.
- Nuix y Perpiñá, Juan. *La humanidad de los españoles en las Indias*. Tomo II. Colección Cisneros. Ediciones “Atlas”. Madrid, 1944.
- Noé, Virgilio. Arzobispo titular de Voncaria Secretario. *Manual de Paraliturgias*. Familia Misionera, Sección México Sur. Megavisión, 2007.
- Noguez, Xavier y López Austin, Alfredo. *De hombres y dioses*. El colegio de Michoacán. El colegio Mexiquense, A. C. Michoacán-México, 1997.
- Núñez Cabeza de Vaca, Alvar. *Naufragios y relación de la jornada que hizo a la Florida con el adelantado Pánfilo Narváez*. Compañía ibero-americana de publicaciones, S. A. Librería Fernando Fe. Madrid, S/F.
- Núñez Cabeza de Vaca, Alvar. *Naufragios y comentarios*. Edición de Roberto Ferrando. Crónicas de América, N° 3. Historia 16. Madrid, 1984.
- Nuix y Perpiñá, Juan. *La humanidad de los españoles en las Indias*. Dos tomos. Ediciones Atlas. Madrid, 1944.
- Oliva, César y Torres Monreal, Francisco. *Historia básica del arte escénico*. Editorial Cátedra. Madrid, 2005.
- Opisso, Alfredo. *Historia de España y de las Repúblicas Latino-Americanas*. Tomos IX, XII y XV. Publicaciones Gallach. Casa Editorial “Gallach”. Barcelona, S/F.
- Ortells Chabrera, Vicente. *Macrocefalia y desequilibrios Territoriales: La herencia Colonial en el sistema de ciudades centroamericano. Tiempos de Latinoamérica*. Universidad Jaime I. Villa-real, 1994.
- Orts Román, Juan. *Guión de la Festa o Misterio de Elche*. Estudio introductorio de Evangelina Rodríguez Cuadros. Institució Alfons el Magnànim. Diputació de Valencia. Sagunto, 1999.

- Oviedo, Gonzalo Fernández de. *Historia General y Natural de las Indias*. Serie de Crónicas. Colección Cultural del Banco de América. Managua, 1976.
- Oviedo, Gonzalo Fernández de. *Nicaragua en los cronistas de Indias: Oviedo*. Serie cronistas nº 3. Introducción y notas Dr. Eduardo Pérez Valle. Fondo de promoción cultural Banco de América. Managua, 1976.
- Oviedo, Gonzalo Fernández de. *Centroamérica en los cronistas de Indias. Oviedo*. Serie cronistas nº 5. Introducción y notas Dr. Eduardo Pérez Valle. Fondo de promoción cultural Banco de América. Managua, 1977.
- Oviedo, Gonzalo Fernández de. *Historia de la Gobernación de la Provincia de Nicaragua*. Notas de Luis Cuadra Cea. Departamento de Historia de la Cultura. UCA. Managua, 1976.
- Pacheco Zegarra, Gabino. *Ollantay. Drama en verso quechua del tiempo de los incas*. Biblioteca Universal. Colección de los mejores autores, antiguos y modernos, nacionales y extranjeros. Madrid, 1886.
- Palacios, Haydée. *El Güegüense o Macho-Ratón*. Programa de Textos Escolares Nacionales. Colección “Íclitas Razas Ubérrimas”. Managua, 1993.
- Pavis, Patrice. *Diccionario de teatro*. Edición revolucionaria. Combinado Poligráfico Evelio Rodríguez Curbelo. 1988.
- Pedraza Jiménez, Felipe. B. y González Cañal, Rafael. *Los albores del teatro español. XVII Jornadas de teatro clásico*. Festival de Almagro. Universidad de Castilla-La Mancha. Ciudad Real, 1995.
- Pedraza Jiménez, Felipe Blas y González Cañal, Rafael. “*Actas de las XVII jornadas de teatro clásico. Almagro, julio de 1994*”. Universidad de Castilla-La Mancha. Festival de Almagro. Ciudad Real, 1995.
- Pérez-Embid, Florentino y Morales Padrón, Francisco. *Acción de España en América (20 naciones)*. Editorial AHR. Barcelona, 1958.
- Peña Hernández, Enrique. *Folklore de Nicaragua*. Centro Impresor, P.S. Guatemala. C.A., 1994.
- Peña Torres, Ligia María. *La situación de las Cofradías en Nicaragua entre 1750-1810*. Revista de Historia. N° 14. Instituto de Historia de Nicaragua y Centroamérica. UCA, Universidad Centroamericana. Managua, 2002.

- Pérez Estrada, Francisco. *Teatro folklórico nicaragüense*. Managua, D.N., Nicaragua, C.A., 1970.
- Picón-Salas, Mariano. *De la Conquista a la Independencia*. Fondo de Cultura Económica. III edición. México, 1958.
- Polo Sifontes, Francis. *Los cakchiqueles en la conquista de Guatemala. Tesis presentada por el autor, previa a obtener el grado de Licenciado en Historia*. Biblioteca Central-USAC. Guatemala, 1974.
- Polo Sifontes, Francis. *Historia de Guatemala: Visión de conjunto de su desarrollo político-cultural*. Everest Guatemala. 1988.
- Portal, Marta. *El maíz, grano sagrado de América*. Editorial Cultura hispánica. Madrid, 1976.
- Porras Barrenechea, Raúl. *Indagaciones peruanas. El legado quechua. Obras completas de R. Porras Barrenechea*. Tomo I. Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Fondo Editorial. Instituto Raúl Porras Barrenechea. Lima, 1999.
- Proskouriakoff, Tatiana. *Historia Maya*. Siglo XXI editores, s.a. de c.v. y Siglo XXI de España editores, s. a. México, 1999.
- Quevedo, Francisco de. *El Buscón*. Editorial Cátedra. Madrid, 1989.
- Quirante Santacruz, Luis. *Del teatro del Misteri al misterio del teatro*. Universidad de Valencia. 2001.
- Raffino, Rodolfo y Stehberg, Rubén. *El Tawantinsuyu y sus fronteras. XI Congreso peruano del hombre y la cultura andina "Augusto Cardich". Actas y trabajos científicos*. Tomo I. Hernán Amat Olazábal y Luis Guzmán Palomino, Ed. Universidad Nacional "Hermilio Valizán" de Huánuco. Universidad Nacional de La Plata-Argentina. Centro de Estudios Histórico-Militares del Perú, 1997.
- Ramírez Bermúdez, José. *El origen de la agricultura en Guatemala y América*. Ministerio de Agricultura, Ganadería y alimentación. Sector público agropecuario y de alimentación. Unidad de comunicación social. Guatemala, 1982.
- Ramírez, Sergio. *Enciclopedia de Nicaragua*. Cap. "La Literatura". MMII Editorial Océano. Barcelona España, s/f. e. – Depósito: B-52214-XLIV-9000975010202.
- Raynaud, Georges. *Rabinal-Achí*. Biblioteca de Cultura Popular. Editorial del Ministerio de Educación Pública. Volumen 43. Guatemala, 1953.

- Raynaud, Georges. *Teatro Indígena Prehispánico*. Apéndice. Universidad Nacional Autónoma de México. Dirección General de Publicaciones. México, 1995.
- Razinkov, O. (traductor al español). *Diccionario de filosofía*. Impreso en la URSS. Editorial Progreso. Moscú, 1984.
- Real, Cristóbal. *En las tierras de oro del imperio del sol*. Gráficas Valera. Editorial Nacional. Madrid, 1945.
- Recinos, Adrián. *Memorial de Sololá. Anales de los kaqchikeles. Título de los señores de Totonicapán*. Editorial Piedra Santa. Guatemala, 2007.
- Reinoso, Diego. *Popol Vuh*. Versión castellana de J. Antonio Villacorta C. Centro Editorial “José de Pineda Ibarra”. Guatemala, 1962.
- Regueiro, Jose M. *Espacios dramáticos en el teatro español, medieval, renacentista y barroco*. Teatro del Siglo de Oro. Estudios de Literatura, 28. Edition Reichenberger Kassel, 1996.
- Reyes, Antonio. *Observaciones sobre el obispado de Sonora. Misioneros valencianos en Indias*. Tomo II. Prólogo Vicent Ribes Iborra. Generalitat Valenciana. Valencia, 1989.
- Ricard, Robert. *La conquista espiritual de México*. Ed. Jus. México, 1947.
- Rivadeneira, Portichuelo. *Viaje y sucesos*. Colección Cisneros. Ediciones “Atlas”. Madrid, 1943.
- Rivera Dorado, Miguel. *La ciudad maya, un escenario sagrado*. Ed. Complutense. Madrid, 2001.
- Ribet, Paul. *Los orígenes del hombre americano*. Fondo de Cultura Económica. México, 1960.
- Ries, Julien. *El sentido de lo sagrado en las culturas y en las religiones*. Edición Azul S.C.P. Barcelona, 2008.
- Ripoll Perelló, Eduardo. *Orígenes y significado del arte Paleolítico*. Silex ediciones. Madrid, 1986.
- Ries, Julien. *El hombre y el sentido del misterio (y las religiones de África y Australia)*. Editorial Nerea, S. A. Donostia-San Sebastián, 2007.
- Ripoll, Carlos y Valdespino, Andrés. *Teatro Hispanoamericano. Antología crítica. Época colonial*. Anaya-Book. Co., INC. Madrid, 1972.

- Rizo, Mario. *Los pueblos indígenas de Nicaragua y su naturaleza jurídica*. Revista de Historia. N° 14. Instituto de Historia de Nicaragua y Centroamérica. UCA, Universidad Centroamericana. Managua, 2002.
- Robelo, Cecilio Agustín. *Diccionario de aztequismos ó sea catálogo de las palabras del idioma náhuatl, azteca ó mexicano, introducidas al idioma castellano bajo diversas formas*. Cuernavaca –Cuauhnahuac-. Imprenta del autor. 1904.
- Rodríguez Adrados, Francisco. *Fiesta, comedia y tragedia*. Sobre los orígenes griegos del teatro. Editorial Planeta. Barcelona, 1972.
- Rodríguez Cuadros, Evangelina. *La técnica del actor español en el Barroco. Hipótesis y documentos*. Editorial Castalia. Madrid, 1998.
- Rodríguez Rouanet, Francisco. *Reencuentro con el Rabinal Achí en 1955. Tradiciones de Guatemala*. Centro de Estudios Folklóricos. Universidad de San Carlos de Guatemala, 1997.
- Rojas, Fernando. *La Celestina*. Alianza Editorial. Madrid, 1976.
- Rojas Garcidueñas, José. *Autos y coloquios del siglo XVI*. UNAM. México, 1939.
- Romero Arrechavala, Jilma. *Historia de Nicaragua. Texto básico*. Editorial Ciencias Sociales. INIES/UNAN. Managua, 2002.
- Romero Quiroz, Javier. *El Teponaztli de Malinalco*. Universidad Autónoma del Estado de México. México, 1964.
- Romero Vargas, Germán. *Las estructuras sociales de Nicaragua en el siglo XVIII*. Editorial Vanguardia. Managua, 1987.
- Rossi Vaquié, Juan Agustín. *Tratado de la puesta en escena*. Colección escenología. México, 2006.
- Rubert de Ventós, Xabier. *El laberinto de la hispanidad*. Editorial Planeta. Barcelona, 1987.
- Rubial, Antonio. *Danièle Dehove. Rudingero el borracho y otros exempla medievales en el México virreinal*. Universidad Iberoamericana. México, 2000.
- Ruiz Ramón, Francisco. *El mito en el teatro clásico español*. (Varios autores). Editorial Taurus. Madrid, 1988.
- Ruiz Ramón, Francisco. *Historia del teatro español* (Vol. I). Alianza Editorial, S.A. Madrid, 1971.

- Sacor, Hugo Fidel. *Rabinal Achí*. Biblioteca César Brañas. Colección Intercultural. N° 3. Editorial Cultura. Guatemala, 2006.
- Sahagún, fray Bernardino de. *Historia General de las Cosas de Nueva España*. Edición a cargo de Ángel María Garibay. Editorial Porrúa. México, 1969.
- Sahagún, fray Bernardino de. *Ritos y costumbres aztecas* (libro VI). Nota preliminar por Juan de Salia. Ediciones “Atlas”. Colección Cisneros. Madrid, 1944.
- Saint Víctor, Paul de. *Las dos carátulas. I Esquilo*. Editorial EL OMBU. Buenos Aires, 1933.
- Sakellarakis, Yannis y Sapouna-Sakellarakis, Efi. *Drama de muerte en un templo minoico*. NATIONAL GEOGRAPHIC. Vol. 159, N° 2. February 1981 (Edición inglesa).
- Sales, Luis de. *Noticias de la Provincia de Californias. Misioneros valencianos en Indias*. Tomo II. Prólogo de Vicent Ribes Iborra. Generalitat Valenciana. Valencia, 1989.
- Salvatori Maldonado, Pía. *El silencio del rito en la voz de la representación del Rabinal Achí*. Destiempos. Agosto-Septiembre. Año 5. Número 27. México, 2010.
- Sánchez de Aguilar, Pedro. *Informe contra los adoradores de ídolos del obispado de Yucatán (año de 1639)*. <www.biblioteca-antologica.org>. S/F.
- Santo Tomás, Fray Domingo de. *Grammatica o Arte de la Lengua en General de los Indios de los Reynos del Perú*. Imprenta de Santa María. Lima, 1951.
- Schilling, Hildburg. *Teatro profano en Nueva España*. Imprenta Universitaria (Centro de Estudios Literarios). México, 1958.
- Sapper, Carl. *Música tradicional de las tribus indias de la Mesoamérica septentrional. Tradiciones de Guatemala. Etnomusicología en Guatemala*. Matthias Stöckli y Alfonso Arrivillaga Cortés Editores. Universidad de San Carlos de Guatemala. Nueva Guatemala de la Asunción, 2006.
- Schuessler, Michael K. *Precursores iconográficos y arquitectónicos del teatro misionero novohispano*. Bulletin of the Comediantes. Volumen 58, Número 1. México, 2006 y Destiempos. Publicación bimestral. Año 3. N° 14, Marzo-Abril. México, 2008.
- Scott, Carter. *Los mayas*. Edimat libros, S. A. Madrid, 2002.
- Secretaría de Planificación y Programación de la Presidencia. Dirección de Planificación Territorial. *Plan de desarrollo PDM Rabinal, Baja Verapaz*. <www.segeplan.gob.gt> Guatemala: SEGEPLAN/DPT, 2010.

Séjourné, Laurette. *América Latina. Antiguas culturas precolombinas*. Historia Universal Siglo XX. Madrid, 1983.

Serlio de Bolonia, Sebastián. *Tratado de perspectiva referente a las superficies. Segundo Libro Perspectiva*. Biblioteca RESAD. Ref. 792.02. SER. Tra. S/F.

Serulnikov, Sergio. *Revolución en los Andes: La era de Túpac Amaru*. Editorial Sudamericana. Nudos de la historia Argentina. Random House Mondadori. Buenos Aires, 2012.

Setright, Anita. Pérez Leiva, Guillermo. Contreras Zambrano, Celia. Feltz, Jaime. *Dibujos indígenas*. Editorial El Amanecer, S. A. Managua, 1994.

Shakespeare, William. *Enrique V*. Editorial Norma, S. A. Bogotá, 2000.

Sigal, Pete. *The flower and the scorpion. Sexuality and ritual in early nahua culture*. Printed in the United States of America on acid-free paper. Duke University Press, 2011.

Silva, Fernando. *La historia natural de El Gueguence*. Ediciones de la Academia Nicaragüense de la Lengua. Managua, Junio 2002.

Silva, Fernando. *A la lengua nuestra de cada día*. Ediciones de la Academia Nicaragüense de la Lengua. Managua, Nicaragua, Octubre 2005.

Sito Alba, Manuel. *Análisis de la semiótica teatral*. UNED. Madrid, 1987.

Silva G., Osvaldo. *Atlas de Historia de Chile*. Editorial Universitaria, S. A. Santiago de Chile, 2005.

Sófocles. *Tragedias completas*, edición de José Vara Donado. Editorial Cátedra. Madrid, 1995.

Soustelle, Jacques. *Daily Life of the Aztecs*. Dover Publications. England, 2002.

Squier, Efraín George. *Nicaragua, sus gentes y paisajes*. Traducción de Luciano Cuadra. Educa. San José de Costa Rica, 1970.

Stanislavski, Konstantin S. *Mi vida en el arte*. Editorial Arte y Literatura. Ciudad de la Habana, 1985.

Steiner, George. *La muerte de la tragedia*. Azul Editorial. Barcelona, 2001.

Sten, María. *Vida y muerte del teatro náhuatl*. Secretaría de Educación Pública, Dirección General de Divulgación. México, 1974.

Stevenson, Robert. *Music in aztec and incanterritory*. California Library Reprint Series Edition. Berkeley California, 1976.

Strasberg, Lee. *Un sueño de pasión. La elaboración de método*. EMECÉ EDITORES. Buenos Aires, 1989.

Tedlock, Dennis. *Rabinal Achi. Amayan drama of war and sacrifice*. Published by Oxford University Press, Inc. Oxford New York. New York, 2003.

Tous Mata, Meritxell. *De protagonistas a desaparecidos*. Lea. Grupo Editorial. Managua, 2008.

Townsend, Camilla. *Malintzin's Choices. An Indian Women in the Conquest of Mexico*. Library of congress cataloging-in-publication data. University of New Mexico Press, 2006.

Universidad Nacional Autónoma de México. El colegio Nacional. *Obras de Miguel León-Portilla. Tomo III. Herencia Cultural en México*. UNAM. México, 2003.

Universidad Autónoma de Nuevo León, UANL. *Cantares mexicanos*. Dirección General de Bibliotecas. Manuscrito original existente en la Biblioteca Nacional que se imprime por acuerdo del Sr. Gral. Don Manuel González Cosío (Reproducción facsimilaria). México, 1904.

Urtecho Sáenz, Rafael. *Cultura e Historia Pre-Hispana del Istmo de Rivas*. Editorial UNIÓN. Managua. Febrero, 1960.

Vázquez Santa Ana, Higinio. *Fiestas y costumbres mexicanas*. Ediciones Botas. México, 1940.

Vega, Inca Garcilaso de la. *La utopía incaica*. Biblioteca General SALVAT. SALVAT editores. Alianza Editorial, S. A. Navarra, 1972.

Vega, Inca Garcilaso de la. *Comentarios Reales de los Incas*. Tomo I. Fondo de Cultura Económica. México, 1991.

Vega, Inca Garcilaso de la. *Comentarios reales. Crónicas de Indias. Antología*. Edición de Mercedes Serna. Cátedra. Letras Hispánicas. Madrid, 2000.

Vega, Inca Garcilaso de la. *La Conquista del Perú*. Colección Cisneros. Ediciones "Atlas". Madrid, 1944.

Vernant, Jean-Pierre y Vidal-Naquet, Pierre. *Mito y tragedia en la Grecia Antigua* (Vol. I y II). Ed. Paidós Ibérica, S.A. Barcelona, 2002.

Villacorta C., José Antonio. *El Rabinal Achí y otros estudios*. Edición-Homenaje al autor en el centenario de su nacimiento (1879-1979). Versión revisada y corregida después de su primera edición en 1942. Biblioteca Nacional de Guatemala. 72.817-113. Guatemala, S/F.

- Villatoro, Elba Marina. *Los Terapéutas. Tradiciones de Totonicapán: su quehacer en el campo de salud-enfermedad. Tradiciones de Guatemala*. Universidad de San Carlos de Guatemala, volumen 47. Guatemala, 1997.
- Viñas Vallverdú, Ramón y Martínez, Roberto. *Imágenes antro-po-zoomorfas del postpaleolítico castellonense*. Quad. Preh. Arq. Número 22. Castellón, 2001.
- Von Hagen, Victor W. *Culturas preincaicas*. Ediciones Guadarrama. Madrid, 1976.
- Wunn, Ina. *Las religiones en la Prehistoria*. Ediciones Akal, S. A. Madrid, 2012.
- The New Encyclopaedia Britannica. 15th edition. Printed in U.S.A. Chicago, 2007.
- Ycaza, Alberto. *El Güegüense*. Niquinohomo, 1972. S/P.
- Yurchenco, Henrietta. *Música de los maya-quichés de Guatemala: el Rabinal Achi y el Baile de las Canastas. Tradiciones de Guatemala. Etnomusicología en Guatemala*. Matthias Stöckli y Alfonso Arrivillaga Cortés Editores. Universidad de San Carlos de Guatemala. Nueva Guatemala de la Asunción, 2006.
- Zambrana, Armando. *El ojo del mestizo o la herencia cultural*. Ediciones de P.A.V.S.A. Managua, Nicaragua, 2002.
- Zappelli Cerri, Gabrio. *Imagen escénica. Aproximación didáctica a la escenología, el vestuario y la luz para el teatro, televisión y cine*. Editorial UCR. San José de Costa Rica, 2006.
- Zárate, Agustín de. *Historia del descubrimiento y conquista del Perú. Crónicas de Indias. Antología*. Edición de Mercedes Serna. Cátedra. Letras Hispánicas. Madrid, 2000.